أصداء ما بعد الحداثة

بحوث في الشعرية والفن والتاريخ

د. مصطفى عطية جمعة

الكتاب : أصداء ما بعد الحداثة

المؤلف : د. مصطفى عطية جمعة

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٩

رقم الإيداع : ١١٥٣٨ / ٢٠١٩

الترقيم الدولي : 8 - 654 - 493 - 977 - 978 : I.S.B.N

الناشر

شمس للنشر و الإعلام

٢٧ ش الثلاثين. برج الشانزليزيه. زهراء المعادي. القاهرة

ت فاكس : ٢٩٧٠٠٢٣٩ (٠٢) ، ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥ (٠٢)

شمس للنشر والإعلام

أصداء ما بعد الحداثة

بحوث في الشعرية والفن والتاريخ

د. مصطفى عطية جمعة

إهداء

إلى من لا يزالون على فهمهم المتكلس

وقناعاتهم الجامدة

لعلهم يغيِّرون ما عندهم

وإلى الأخ الحبيب

الأستاذ / خالد حسن سالم يوسف البوعينين - البحرين

دمتَ أخًا حبيبًا ، وصديقًا حميمًا

محتويات الكتاب

مقدمة

يشكِّل فكر ما بعد الحداثة مراجعة لفكر الحداثة، وهو عنوان على تجديد الفكر الغربي لنفسه، فأهمّ ما يتميز به الفكر الغربي هو التساؤلات الدائمة، حول التنظير والتطبيق، والفلسفات والآفاق، ومشكلات الإنسان والمجتمع. نقول هذا، لأننا نشعر بأن أهمّ أزمات الفكر العربي هو التكلس الفكري، الذي يجعل كثيراً من المُفكِّرين متجمدين على قناعات شبابهم، وما ألفته نفوسهم، غير مستعدين للمراجعة، ولا النظر. أي أن الفكر صار أشبه بالوسادة، يضع المُفكِّر رأسه عليها، غير مستعد في النظر إلى ماهيتها، ولا نتائج تطبيقها، على مستوى حياته الشخصية، أو على مستوى الأمة والوطن. نقول هذا، لأن ما بعد الحداثة هي انقلاب على الفلسفات الحداثية، التي تُرجِمت وجاءتنا في العالم العربي على أنها مُسلّمات للتقدم، وآفاق للعصرنة، ولا سبيل إلا بها، ولا طريق إلا معها. واكتشفنا أن فكر ما بعد الحداثة، الذي تُرجِمَ متأخرًا، لم يطلِّع عليه الحداثيون العرب، وعندما يواجَهون به، يرفضونه بالكُلية، لأنه يمثِّل ببساطة نقضًا لكل ما آمنوا به، وأن الحداثة والتحديث الذي قام به العرب وفق الرؤى الغربية أنتجت إنسانًا عربياَ متناقضًا، ووصلت بعض الأقطار العربية إلى طريق مسدود؛ فلم تتحقق التنمية المأمولة، ولم يحدث التطور، ورأينا أقطارًا في الشرق والغرب- غير عربية وغير أوروبية- قد وضعت خططًا للنهضة، لم تنأ عن هويتها، بل عزّزتها، واستفادت من تجارب الدول الأخرى، (نقول استفادت ولم تنقل)، مدركة حاجات شعوبها، ودون تجاهل لثقافتها وموروثها، وأيضًا دون إغراق

في التنظير والشعارات ، وإنما وضعت النهضة والتنمية هدفًا ساميًا ، فاستطاعت تحقيق النهضة سريعًا ، بينما لا زلنا نراوح أماكننا ، قد تتقدم خطواتنا للأمام قليلاً ، وسرعان ما تسكن محلها ، أو تتراجع دواليك إلى الخلف. وتظل المشكلة قائمة ، لأن الفكر الحداثي لا يزال متوارثًا ، من جيل الآباء العرب إلى الأبناء والأحفاد ، بنفس المقولات ، ونفس الشعارات ، ونفس التنظير ، اختلفت الأسماء ، وتشابهت الكتابات ، لم يطرحوا السؤال الذي طرحه مُفكِّرو ما بعد الحداثة في الغرب ، ألا وهو: ما حصيلة تطبيق الحداثة والتحديث في العالم العربي؟ وهل حقَّق هويتنا ووجودنا؟ وهل وجد الإنسان العربي ذاته فيه؟

هذه الأسئلة وغيرها ، طرحها الغرب على تجربته الحضارية ، لأنه رأى الإنسان الغربي مغتربًا ، أنانيًا ، مشغولاً بجسده ، منكبًّا على نفسه ، في حيرة وعبثية دائمة ، على الرغم من التقدُم الحضاري الهائل ، ولكنه في المحصلة تقدُم تقني مادي ، خالٍ من الروحانيات.

في ضوء ما تقدَّم ، يأتي هذا الكتاب ، غير منشغل بالتنظير لفكر ما بعد الحداثة بالأساس ، وإنما انشغاله الأساسي ، بتجليات ما بعد الحداثة في مجالات مختلفة ، في الشعر ، والفن التشكيلي ، والثقافة والتاريخ والإبداع. أي أنه يرنو إلى التطبيق ، دون أن يبتعد عن التنظير ، أو بالأدق يحاول أن يزاوج ما بين التنظير والتطبيق ، ليطرح أسئلة من واقع التطبيق في الإبداع ، على ما تمَّ تنظيره في الفكر.

ففي الدراسة الأولى في الكتاب ، ناقشنا علاقة ما بعد الحداثة بقصيدة النثر ، وأخذنا أمثلة من الشعر الكويتي المعاصر ، فالمناقشة جديدة على مستوى الشكل الشعري ، وعلى مستوى النماذج المختارة ، فقصيدة النثر

باتت عنوانًا على التحرّر الشعري الإبداعي، أنجزت الكثير جماليًا، وأبانت عن مساحات أخرى لشغب الذات المبدعة مع نفسها ومع الحياة والأحياء، لنكتشف في النهاية أن الإبداع العربي يواكب حركية الإبداع العالمي، وأن الإنسان العربي يعاني غُربةً وتمردًا، وعبثيةً وحيرةً، وقد فاضت قصيدة النثر بكثيرٍ منها، وأوضحت أن المبدع العربي لا ينفصل عن حركة الفكر العالمي، وليس كما يظن البعض أننا نأتي متأخرين، بعد الغرب، أي نبدع بعدما تنتهي الموجة الإبداعية الغربية، فنركب العربة الأخيرة في القطار.

وناقشت الدراسة الثانية ما بعد الحداثة والفن التشكيلي، فكثير من الإبداعات التشكيلية الآن هي امتداد لفكر ما بعد الحداثة في تجلياته البصرية، على مستوى الخامات المستخدمة، والرؤى المقدمة، وأن جزءًا من فناني ما بعد الحداثة في الغرب والشرق، ساروا مع موجة العولمة، وأضحوا يوظّفون الإبداع التشكيلي ضمن المتطلبات الرأسمالية، ساخرين من إغراق فناني الحداثة التشكيليين في الغموض والرمزية، وفضّلوا أن يكون الفن ضمن الاستخدام التجاري، ومستفيدًا من إمكانات الحاسوب، هذا الاختراع المدهش، الذي دخل كل جزئية في حياتنا، وفرض نفسه بقوة، من الفكر والكتابة، إلى التمثيل والدراما، ثم الفن التشكيلي الحاسوبي.

وفي الدراسة الثالثة نناقش ظاهرة الموت المعنوي في الفكر الغربي المعاصر ونعني به موت الثقافة، وموت السياسة، وما يتصل بهما من موت المؤلف وموت الناقد وموت المترجم. وحقيقةً فإن فكرة الموت المعنوي تمثل صورة من مآلات المجتمعات الغربية على صعيد الأفكار، فموت الثقافة يعني انصراف الناس عن الانشغال بالأدب والفلسفة والفكر العميق، واهتمامهم أكثر بالميديا والمرئيات، التي باتت تشغل حيزاً كبيراً من حياتنا، وهذه

ظاهرة ليست كُلية، فلا تزال المجتمعات الغربية مهتمة بالقراءة والإطلاع، ولكن الظاهرة تتعلق بالجيل الجديد، جيل الشاشات الفضية والزجاجية، وبالطبع فإن هذه الظاهرة مستفحلة في مجتمعاتنا العربية، التي لا تقرأ أساسًا، فجاء الانشغال ليكون مشكلة على إرث من العزوف عن القراءة والمعرفة، اللهم إلا القليل النادر. أمّا موت السياسة فما هو إلا صورة من سلبية الشعوب الأوروبية إزاء لعبة السياسة وتداول السلطة، حيث باتت تتحكم فيها قوى الضغط والأحزاب، بطريقة أشبه بلعبة الكراسي الموسيقية، من كان سريعًا، وعزف على المشاعر الجماعية الشعبوية فإنه ينال الكرسي، ويجلس عليه لفترة أطول.

ويبدو أن كلاً من موت الثقافة والسياسة ما هما إلا وجهان لحالة من الملل الحضاري، أصابت المجتمعات الكبرى، بعدما وصلت لأعلى مستوى من المعيشة والأمان الاجتماعي، ولم تعد لديها ما يشغلها إلا ذواتها وتقلبات النفوس، والخوف من المهاجرين، أو بالأدق فقد فقدت التحدي الحضاري. وسنقوم بدراسة الظاهرة الموت المعنوي من خلال طروحات ما بعد الحداثة في قراءتها للظواهر الاجتماعية والثقافية في الغرب.

أمّا الدراسة الرابعة فهي تركِّز على أهمية قيادة المبدعين للأمم، وتجادل في أن هناك نوعين من القيادة: قيادة بيروقراطية تقليدية، وقيادة مبدعة، موهوبة في فهم حركة المجتمعات، وتمتلك خيالاً واسعًا يُعبِّر عن نبض الجماهير، فأصبح قادة المجتمعات الحديثة أشبه بمديري الشركات الكبرى، يحرصون على أكبر كم من النجاح، وفائض الربح. والأهم هو تقديمهم المبدعين الحقيقيين في مختلف المجالات من أجل قيادة الدولة، بوضع الشخص المبدع في المكانة التي يستحقها، بعيدًا عن ترقِّي الموظفين

التنفيذيين، الذين قد يفتقدون الرؤى التطورية والخيال النامي. وتأتي رؤية ما بعد الحداثة تنتصر للعنصر البشري الفردي، في مواجهة طروحات الحداثة التي كانت تروِّج دائمًا لما هو جمعي وقومي ، دون اعتبار كثير للفردية المبدعة.

وفي الدراسة الخامسة نناقش مفهوم الكتابة عَبْر النوعية، برؤية ما بعد الحداثة للأجناس الأدبية ، التي تنحاز لتخطي حدود الجنس الأدبي ، وعدم التقيد الصارم به ، فيمكن أن نجد رواية بلغة الشعر ، أو بروح الدراما ، ويمكن أن نقرأ شعرًا مُصاغًا برؤية درامية في مقاطعه ، ممتزجة بأجواء صوفية ، أو مُطعَّم بلُغات أخرى. مما يعني نشوء أشكال أدبية جديدة ، وتكوين ذائقة لدى المتلقي المعاصر، الذي تهمشت الكلمة المكتوبة في حياته وانحاز كثيراً لما هو مرئي ومسموع، أو لنصوص الحاسوب.

وفي الدراسة السادسة نتوسع في قراءة التاريخ وفق منظور ما بعد الحداثة، وأبرز المآخذ على الرؤى الحداثية في قراءة التاريخ، والتي اعتمدت الأحادية سبيلاً لها ، فهناك القراءة الماركسية المستندة إلى المادية الجدلية ، والقراءة القومية التي تنتصر لما هو قومي، وقد تُهمل عناصر أخرى، بدعوى عدم انتمائهم القومي ، وما رافقها من إشكالات عديدة ، تتصل بهوية الشعوب ، والقراءات للتراث ، وتعيد المكانة لكثير من المهمل في تاريخ الشعوب ، مثل التاريخ الشفاهي ، والمهمشين ، وتاريخ الأقليات ، ورفض التاريخ الرسمي المكتوب من قبل السلطة ومن يناصرها وغير ذلك.

وجاءت الدراسة الأخيرة قراءةً في كتاب، ينظر في أزمة الهوية في العالم العربي، وموقفها من الدولة الحديثة التي تمَّ تطبيقها في أعقاب التحرّر من الاحتلال الأجنبي، وما صاحب ذلك من إخفاقات وإنجازات، فهي قراءة من

منظور ما بعد الحداثة، لمنجز التحديث في الدول القُطرية العربية، وأزمة الإنسان العربي المعاصر على صعيد الانتماء، وتعزيز القيم والأخلاقيات المستقاة من التراث، وكيفية النظر الإيجابي للتاريخ، من أجل الوصول إلى توافق مع الهوية والتراث والتكوين.

إن هذه الدراسات نُشرت في مجلات علمية محكّمة، ومجلات متخصصة في مصر وخارجها، في أزمنة مختلفة، ولكنها كُتبت من رؤية واحدة، وهي النظرة إلى آفاق ما بعد الحداثة في الثقافة العربية وإبداعاتها، وكذلك في حركة الفكر العالمي. وقد سبق لي تناول ما بعد الحداثة في كتابين سابقين، الأول بعنوان: "ما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة: الذات، الوطن، الهوية" ، (مؤسسة الوراق للنشر، الأردن، ٢٠٠٨م)، وفيه قراءة للمنجز الروائي العربي، في ضوء تفاعل الروائيين العرب مع الفكر ما بعد الحداثي. والكتاب الثاني هو "شعرية الفضاء الإلكتروني في منظور ما بعد الحداثة" ، (مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٧م)، وفيه دراسة عميقة موسعة عن تجليات ما بعد الحداثة في المشهد الشعري العربي المعاصر.

أدعو الله أن يكون هذا الكتاب إضافة للدراسات والبحوث في قراءة ما بعد الحداثة في الإبداع العربي المعاصر، على صعيد الفكر والأدب والفنون، وهو في النهاية حلقة من حلقات التفاعل المثمر مع حركة الفكر العالمي برؤية عربية معاصرة.

ما بعد الحداثة وقصيدة النثر

نماذج مختارة من قصيدة النثر الكويتية

باتت قصيدة النثر شكلاً أدبيًا مستقرًا ، في رسوخها منذ أكثر من قرن في المشهد الشعري العالمي، ومُنذ ما يزيد عن نصف قرن في المشهد الشعري العربي ، متخطية في مسيرتها كثيرًا من الاتهامات التي تراوحت ما بين إبعادها عن الشعر كُليةً وإلحاقها بالنثر كأحد فنونه ، متخذين من الإيقاع الشعري مقياسًا لها ، وما بين رفض وجودها من أساسه ، باعتبار أنها تُعبِّر عن فلسفات وجماليات لا تقبلها الذائقة ، وافتقادها أُسسًا وإطاراتٍ نظرية يمكن الرجوع إليها عند الحُكم على إبداع النص نفسه.

وقد توقفت الرؤى المنتقدة عند النماذج الضعيفة لقصيدة النثر في نصوص مُعبِّرة عن الحياة اليومية، وفيها بعض التراكيب التي قد تُفسد الذوق وتتعارض مع الأخلاق، وتبثُّ أفكارًا قد تخالف العُرف والدارج، مؤكدة على رفضها إقحام هذا الشكل النثري بعالم الشعر الموزون(١)، مع اتهامات بإفساد اللغة والخروج على التراث، والانسياق وراء المستورد والغموض، والبعض رفق به واعتبره شعرًا منقوصًا ، وتراصت جبهة نقدية شعرية ضده، فاختلط النقد الموضوعي والفني بالجانب الذاتي الشخصي ، وكأنه محاولة لتثبيت الزمن عند جيل بعينه (٢).

ولا شك أن هناك الكثير من الدراسات التي انبرت للذود عن قصيدة النثر محتفية بمنجزها الجمالي والرؤيوي، واضعة الكثير من الأُطر التي تؤسِّس

---

١) انظر للمزيد في هذا الشأن : مجلة إبداع القاهرة ، عدد مارس ١٩٩٦م ، مقالة : د. علي عشري زايد ، إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل ، ص٢٥ ، ومقال : كمال نشأت ، شعر الحياة اليومية ، ص٥٥.

٢) قصيدة النثر العربية ، رفعت سلام ، بحث بمجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف ١٩٩٧م ، ص٣٠٩ ، وقد أشار الباحث إلى أن أحد شعراء التفعيلة (أحمد عبد المعطي حجازي) حاول احتضان قصيدة النثر وضمها لشجرة أنساب الشعر العربي التي تنتهي بشوقي. ص٣١٢.

لجمالياتها ، وتقدير القيمة الإبداعية المضافة ، وتضع معايير للحُكم عليها ، وإبعاد الدخلاء والمتسلقين والمستسهلين من أشباه الموهوبين الذين كما يظهرون سريعًا فإنهم يتلاشون بوتيرة أسرع.

إن التراكم الإبداعي لقصيدة النثر عبر عقود عديدة ، جعل هذا الشكل الشعري مستقرًا ، له متلقوه ومتذوقوه الواعون لجمالياته ورؤاه. ومن المهم الإشارة إلى أن ظهور شكل شعري جديد لا ينفي الأشكال الشعرية السابقة عليه مثل القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وغيرهما ، فالساحة الإبداعية تتسع لسائر الأشكال الإبداعية ، ولمبدعيها المخلصين له ، فكما أن لقصيدة النثر متذوقيها ، فإن باقي الأشكال الشعرية لا يزال لها متلقوها وهم كُثر ، وهذا ما نريد تأكيده ، فقبولنا للجديد والمستحدث من الأشكال الشعرية ؛ لا يجعلنا ننظر إلى سوابقها على أنها مراحل وانتهت ، ومن يفعل ذلك ؛ فإنه يضع الشعر والشاعرية ضمن فكرة "الموضة" التي إن ظهرت ، فإنها تقضي على ما سواها. فكما أن قصيدة النثر عبَّرت عن حاجات نفسية وجمالية وإيديولوجية لدى مبدعيها ، فإن سائر الأشكال والتجارب الشعرية الأخرى ، لها منجزاتها الجمالية ، وجمهورها ، ما يجعل العلاقة بين الجديد والقديم – شعريًا – أشبه علاقة تثاقف وتحاور جمالي ، وليس منافسة بين جديد وقديم. فظهور شكل إبداعي مستجد ، يفجِّر الكثير من الأسئلة ويُحرِّك المخيلة الإبداعية ، خاصةً إذا كان رواده مبدعين أصلاء ، وليسوا أدعياء ، لديهم من الرؤية والوعي ما يجعلهم ثابتين في خياراتهم الفنية.

كثيرة هي الدراسات التي تناولت دواوين وتجارب لشعراء قصيدة النثر في العالم العربي ، وقليلة هي الدراسات التي سعت إلى البحث في المشترك بين جيل من الشعراء ، ظهر معًا في زمن متقارب ، وفي وطن واحد ، وعانى همومًا مشتركة ، وامتلك أحلامًا متقاربة ، بعضها يتعلق بالذات ، وأخرى

يتعرض بالوطن والمستقبل. وهذا ما تطمح إليه هذه الدراسة، عبر دراسة ملامح التجربة الإبداعية لقصيدة النثر في الكويت، والتي تقارب شعراؤها سِنًّا، مثلما تقاربوا زمنًا، وجمعتهم أرض الكويت بما لموقعها من تميز جغرافي، جعلتها ملتقى لثقافات عديدة، وشهدت ساحاتها الثقافية انفتاحًا ثقافيًا وفكريًا، يجعلها دومًا لا تكتفي بدور القارئ والمشاهد لما يستجد في الساحة الإبداعية العربية، وإنما لديها من المبدعين من يواكبون المستجد الإبداعي، ويقدِّمون إضافات قيّمة، تُحسب لهم على المستوى الشخصي، مثلما تثري التجربة على المستوى الثقافي الجمعي.

في ضوء هذا، تأتي هذه الدراسة، تستهدف بحث ملامح تجربة قصيدة النثر في الكويت، متوقفة عند أبرز شعرائها، متناولة طروحاتهم ورؤاهم، وبناء النصوص لديهم، والجماليات التي حفلت بها هذه النصوص.

وقد جاءت خطة الدراسة –بدايةً– بتأصيل مفهوم قصيدة النثر اصطلاحًا مُشيرةً إلى تطوراتها في الأدب العالمي والأدب العربي، ثم توقفت عند تعبيرها عن مذاهب أدبية وفكرية، خاصةً فلسفة ما بعد الحداثة، على اعتبار أن قصيدة النثر الجديدة، هي الأقرب روحًا وطرحًا وبناءً لهذه الفلسفة، ومن ثم تأتي دراسة قصيدة النثر في الكويت مُعبِّرة عمَّا تقدَّم من تأسيس وترسيخ وفلسفة.

- **قصيدة النثر، المفهوم والطرح:**

نبتت فكرة قصيدة النثر من مفهوم "الفوضوية والهدم" بدلالتيهما الإيجابية التي تعني: التمرد على الشكل واللغة، فالتمرد على الشكل يتمثّل في التحرر من قوانين علم العروض وإيقاعاته وأوزانه المختلفة، أملاً في إيجاد إيقاع جديد يستشفه المتلقي من النص وتوهج تراكيبه، وإيحاء مفرداته، والتمرد

على اللغة كي تُعبِّر عن عالم غامض يحمله الشاعر بين جنباته، فهو يريد أن يذهب إلى ما وراء اللغة باستخدام اللغة، وتحطيم الأشكال (السابقة) لإيجاد أشكال جديدة [٣].

وربما يسيء البعض فهم فكرتي الفوضوية والهدم، ويرى أنهما تحملان ما هو أكبر من الإقصاء، إنه الهدم ذاته، ولكن المتأمل لهذا المعنى يجد أن الهدف ليس التدمير بدلالة المحو والإفناء، وإنما التحرر من إسار التقاليد الشعرية السابقة، والسعي إلى إيجاد رؤى إبداعية جديدة، لن تتحول إلى تقاليد، لأن هناك من سيحطمها ليأتي هو بالمستجد عنها وهكذا دواليك، وعلى حد تعبير سوزان برنار: "إذا كان في نقطة البدء تمرد وفوضى، فإن في نهايتها على الدوام تبلورٌ في قصيدة، وسيؤول بنا الأمر إلى أشكال شعرية مختلفة للغاية" [٤].

وهذا ناتج عن رؤية فلسفية عميقة، تنظر إلى الفن الحديث بوصفه حقيقة أُخرى مخالفة كلَّ المخالفة لحقائق الحياة الإنسانية العادية، فالفنان حين يُبدع، يضيف إلى الواقع شيئًا جديدًا، ولا يأخذ منه [٥]. ومن هنا زادت حرية الفنان في اختياراته لنقاط بدئه، مستفيدًا من تحرره من قيود المنطق العقلي القديم، مؤمنًا بمنطق يقبل التطور والحركة والتناقض، ويتسع لخبرة الحياة الاجتماعية والنفسية التي تشمل التعبير عن جوانب الإنسان اللاشعورية وقدراته في الخلق والخيال [٦].

---

٣) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، سلسلة آفاق الترجمة، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط٢، ديسمبر ١٩٩٦م، ص١٦

٤) المرجع السابق، ص١٧.

٥) فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، د. أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢١٩.

٦) المرجع السابق، ص٢١٨.

ومن ثم تنازل الشاعر عن فكرة اليقين في تجربته، ذاهبًا إلى فكرة الشك والنسبية ، وبات الشاعر رافضًا لكل أشكال المعرفة في معانيها الكُلية والمطلقة، التي يجدها في الموروث الشعري، فالمعرفة لا تتخلق لديه إلا في لحظة اكتشافه لها ، وفهمه العميق لمكوناتها ، وهذا يجعل الشاعر يبدأ من الجزئي والنسبي ويرنو إلى اللحظة الصغيرة ، والتجربة المعيشة ، ويعتني بالجسدي والحسي والحدسي والشخصي وما هو عابر ، بحثًا عن علاقة جديدة بالوجود من حوله (٧).

ذلك من البُعد الفلسفي والنفسي والوجودي لدى الشاعر ، أمَّا من حيث المعيار الفني ، فإن "سوزان برنار" حدَّدته بثلاثة معايير ، تبدأ بمعيار ثابت فنيًّا وهو : "الوحدة العضوية" فقصيدة النثر شأنها شأن أي نص إبداعي آخر ، عبارة عن بناء يصدر عن إرادة إبداعية واعية لدى المبدع ، وليس مجرد مادة متراكمة أو نص مشابه لنص آخر ، إنها كُلٌّ غير قابل للتجزئة أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناته ، ولا بد أن يدرس بناء القصيدة كوحدة واحدة.

المعيار الثاني: المجانية، فهذا الشكل، شكل جديد لا علاقة له بكل أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر سابقين، ورواية ومسرحية، حتى ولو وظَّفَ تقنيات هذه الأشكال ، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق ، أي ، أنه مجاني ولا زماني، غير خاضع لأية أنماط مسبقة، وإن كانت لديه القدرة على احتوائها وإعادة تقديمها ضمن بناء قصيدة النثر ذاتها ، برؤية وروح جديدين.

---

٧) قراءة في التجربة الشعرية ، د.أمجد ريان ، مجلة الكتابة الأخرى ، القاهرة ، العدد (٢) ، فبراير ١٩٩٤م ، ص٥٠.

أمَّا المعيار الثالث فهو : الكثافة، ونعني به ابتعاد هذا الشكل الجديد عن كل خصائص النثر من استطراد وإيضاح وشرح وإطناب ، والاستفادة من الخاصية الشعرية في كثافته اللغوية ، وإشراقته التعبيرية ، متلافية الوعظ الخلقي، والتفصيلات التفسيرية، وكل ما يضر بوحدتها وكثافتها، لأن قوتها الشاعرية تتأتى من تركيب مضيء، يتخذ من الإيجاز مذهبًا وأسلوبًا (٨).

وفي شأن الإيقاع في قصيدة النثر، فإن الهدف منه إيجاد أشكال لا نهائية من الإيقاعات المعتمدة على تباين الحالات الشعورية للمواقف الفردية للمبدع، غير القابلة للتكرار ، وتنطلق منه كل قصيدة على حدة ، فكل قصيدة تبني إيقاعها المختلف عن غيرها، كأنها بصمة اليد المتفردة، ضمن أفق مفتوح، لا مجال فيه لإتباع قاعدة وزنية منتظمة ، أي أن قصيدة النثر تخلو من الوزن المحدد / العروضي ، ولكنها لا تخلو من الإيقاع الذي يميِّزها عن غيرها من القصائد (٩).

ففكرة حصر الإيقاعات خاطئة من أساسها ، فلا يمكن حصر الإيقاع في سواكن ومتحركات معدودة، تحسب في معادلات ثابتة، أبدية الطابع، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب وزخم وحركة وألوان وأصوات ، فهو حركة حيَّة متكاملة توحِّد الشكل والمضمون والمكان والزمن، في أرقى صور التعبير (١٠).

وفي التعامل النقدي مع قصيدة النثر فإن الناقد يتناول العمل بوصفه وحدة متماسكة الأجزاء ، على وعي أن هذه الأجزاء مصبوبًا في كُلٍ ، فيدرسها

---

٨) قصيدة النثر ، سوزان برنار ، م س ، ص١٨ ، ١٩ ، بإسهاب من الباحث.

٩) قصيدة الشعر الحر / النثر ، د. جابر عصفور ، مجلة دبي الثقافية ، العدد (٤٥) ، فبراير ٢٠٠٩م ، ص١٠٢.

١٠) القصيدة الحرة : معضلاتها الفنية ، وشرعيتها التراثية ، محيي الدين اللاذقاني ، بحث منشور في مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص٤٣.

ويحلِّلها في داخل إطار يجمعها، مقتنعًا أن كل عمل فني جيد، إنما هو مطلق كامل في ذاته، وأن التعبير الجمالي المقدم نهائي في تقديمه (١١)، لا نهائي في قراءاته وتحليله.

فقراءة النص تعني: رؤية كُلية لبنائه، وتحليلاً جزئيًا لمفرداته وتراكيبه، ودراسة تأويلية لمدلولاته وسياقاته، بحثًا عن المنجز الإبداعي الذي يميِّز النص، مقارنةً بالنصوص الأخرى الموازية.

وهذه القيمة المعيارية للإبداع الشعري، التي تجعله مرهونًا بتحقيقه لمفهومي التجاوز والتخطي، ونزع السقف الإبداعي المقدَّس الذي يمنح المنتج الشعري هالة تحيط به، وتعطيه سطوة معنوية (١٢)، تجعلنا نضع نصوصًا كنماذج تُحتذى ولا ينبغي تخطيها، وهو ما ترفضه قصيدة النثر في رؤيتها للإبداع، بل ما ترفضه حرية الإبداع الحقيقية، التي تهضم السابق، وتسعى إلى تقديم الجديد، بما يشكِّل ذائقة مختلفة، لا تهمل السابق ولا تحتقره بل تعيه وتتذوقه، ويصبح جزءًا من ذائقتها المتراكمة. فلا مُطلقات في الفن، ولا توجد قائمة بالفنون والآداب التي ينبغي على المجتمع أن يقدِّمها لأفراده بوصفها الأرقى، ولا مجال لتخيل وجود ذائقة واحدة يجتمع عليها أبناء المجتمع الواحد، وتتجلَّى في فنون مبدعيهم (١٣).

وربما تكون قصيدة النثر المثال الأبرز في تفجير الشكل واللغة، وتقديم أنماط جديدة للذائقة، أملاً في لذة جديدة تتولد كلما اكتشف القارئ ما يحفل به النص من إضافة ومغايرة، فيلهث لفهم جمالياتها، وتحليل مدلولاتها. خاصةً

---

١١) علم الجمال والنقد الحديث ، د. عبد العزيز حمودة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص٤٩.

١٢) انظر للمزيد : تحطيم الشكل.. خلق الشكل ، دراسات في الشعر المصري المعاصر ، د.صلاح السروي ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ص١٩-٢١.

١٣) علم الجمال والنقد الحديث ، م س ، ص٩٠.

أن أبرز إنجازاتها في التجربة العربية أنها حسمت ما يُسمَّى الشفهي (الإلقائي) والمكتوب لصالح الأخير ، لتنأى بنفسها عن التطريبية والخطابية والمباشرة، وكأنها تستكمل جهود شعرية في قصيدة التفعيلة المركبة، والبُعد عن النمطية والرتابة والجمود، وإفساح المجال للتجريبية الشعرية دومًا (١٤).

- قصيدة النثر وما بعد الحداثة:

قصيدة النثر شكل أدبي، يمكن توظيفه كما شاء المبدع، فهي جزء من الإبداع الشعري الذي يضمُّ عناصر جمال أزلية جوهرية، وعناصر نسبية تتغير مع العصور، ولكن لابد أن تكون قصيدة النثر قصيدة فعلاً، وليست مجرد قطعة نثر متقنة إلى حدٍّ ما (١٥)، فعناصر الشعرية من تخييل وتراكيب جديدة وتوهج في الألفاظ وقوة في المشاعر ثابتة، أمَّا المتغيِّر فهو في فِكر الشاعر نفسه، الذي يتخذ من قصيدة النثر وعاءً لرؤاه وتخيلاته وأفكاره، وهذا نجده في تجربة قصيدة النثر العربية، فمنهم من وظَّفها ضمن تيار الرومانسية، مشدِّدًا على تعزيز حضور الطبيعة والتخييل في النص، والتحليق في أجواء الروح وتجلياتها، وهناك من تأثر بالتيار السيريالي، مثل "جورج حنين" المصري الذي كان صديقًا لـــ" أندريه بريتون" وأعلام السيريالية الفرنسية، وجذب إليه صديقه الشاب "كامل زهيري" الذي كتب قصيدة من الشعر المنثور في سني الأربعينيات من القرن الماضي، وتركِّز السيريالية على نبذ الرقابات التي تعيق الذهن، وإعطاء مكنونات النفس من أحلام ومكبوتات حرية الانطلاق، كما أن هذا الشكل لم يكن بعيدًا عن تيار

---

١٤) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، بحث بمجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف ١٩٩٧م ، ص١٥٩.

١٥) علم الجمال والنقد الحديث ، م س ، ص٢٤١.

التروتسكية المصرية، خصوصًا في بعض توجهاتها الفوضوية [١٦]، كما عبَّرت قصيدة النثر عن أفكار الحزب السوري القومي الاجتماعي، ومؤسِّسه "أنطون سعادة" ، وتجلَّت إيديولوجيا الحزب على صفحات مجلة "شعر"، وفي نصوص يوسف الخال وسعيد عقل وأدونيس وخليل حاوي [١٧]، وبعضهم سعى إلى نفخ الروح في الأساطير السورية القديمة، تماشيًا مع رؤية الحزب الإقليمية القومية، وهناك من استنطقها بالطروحات الماركسية، من خلال عرض القضايا الاجتماعية وقضايا البروليتاريا والفلاحين والتجاوب مع الحركات الثورية ذات البعد الماركسي في كوبا وفيتنام [١٨]، فلما جاء تيار الحداثة خلال سنوات السبعينيات كان بمثابة انقلاب في ثقافتنا المعاصرة، بما فيه من تيار تفجير للغة، ورفض للشاعر الداعية والشاعر المادح وشاعر البلاط والشاعر الشاكي [١٩] ووجدنا نصوصًا تتحدث عن التشكك والتردد ويمعن في الرمزية والأسطورة، يُعبِّر عن وجع العنف المكبوت، بلُغة عالية فخمة [٢٠].

وفي كل هذه المراحل ظلَّت قصيدة النثر، مُعبِّرة عن روح التمرد عمَّا هو سائد، وباتت الشكل الشعري الذي يضمُّ كل ثائر، وربما يعود هذا إلى طبيعة نشأتها المعتمدة على فكرة الرفض للشكلي، والسعي إلى التحرُّر. كما

---

١٦) قصيدة الشعر الحر / المنثور ، م س ، ص١٠٢ ، ١٠٣ ، وقصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، ص٢١٣ ، حيث تذكر سوزان برنار إلى وجود واضح للسيريالية قصائد النثر الفرنسية.

١٧) تواشجات الإيديولوجيا والحداثة : أنطون سعادة وأدونيس ، شربل داغر ، بحث بمجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، خريف ١٩٩٧م ، ص١٥٠.

١٨) السابق ، ص١٦٦ ، يذكر أن قصيدة النثر كشكل شعري كانت وعاء للتعبير الشعري جنبا إلى جنب مع شعر التفعيلة والشعر العمودي ، كما نجد في شعر بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الحيدري ، ومعين بسيسو.

١٩) السابق ، ص١٦٥.

٢٠) السابق ، ص١٦٩.

ترى "خالدة سعيد" أن الإبداع يفترض بدايةً رفض التقليد وعدم تصور نموذج أعلى للشعر، سواء كان في تراثنا أو تراث الآخرين، وتبني لغة البناء في مقابل لغة السلب، ويتمثل الإيجاب في البناء الذي يشكِّله الشاعر باستيلاده للجديد، فالمبدع يقرأ الواقع الراهن أو الماضي والتراث ويعارض هذا بالحلم وموقعه السلبي من الواقع يتمثل في رؤية المتناقضات مستولدًا الجديد [٢١].

لقد تضمنت قصيدة النثر التعبير عن عالم يموج بالحركة والمراجعات وطرح الأسئلة، وأحد أوجه التمرد في هذا الشكل الشعري نظرته للحقيقة بأنها متحركة وفي دوامة أيضًا، حيث توضع المفاهيم كلها موضع الاستفهام على الدوام، ويصبح المدهش رتيبًا، فبعدما خلط "أينشتاين" صنفي المكان والزمان في أعماله، ودخل اللامعقول العلم في نظرية الكم، لم يعد للذهن القدرة على الركون إلى شيء ثابت، في الوقت نفسه الذي يترجم فيه التقدم المادي بتعجيل متواصل للسرعة والتبادلات وتحولات الوجود، وبات الحديث عن تحول مفهوم الحقيقة، بديلاً عن أزمة مفهوم الحقيقة، فقد أصبحت الحقيقة أكثر تعقيدًا وأقل ثباتًا [٢٢] وهي تلتقي مع حركة ما بعد الحداثة Postmodernism، في أوجه عديدة؛ منها: استيعاب قصيدة النثر لكثير من الفنون والعلوم والآداب، ومحاولتها هضمها ضمن رؤيتها للعالم، وهذا ما أكَّدته ما بعد الحداثة التي رفضت استقلال الفن والعلم والأخلاق والسياسة، كلٌ في مجال منفصل، وسعت إلى إضفاء نزعة جمالية على كل مجالات المعرفة من الفلسفة مرورًا بالسياسة وانتهاءً بالعلوم [٢٣]، فيمكن فهم ما بعد

---

٢١) حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٢، ١٤.

٢٢) قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، م س، ص١٩٩.

٢٣) ما بعد الحداثة، باتريشيا ووه، ترجمة: شعبان مكاوي، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك. نلوولف، ك.نوريس، ج. أوزبورن، مراجعة وإشراف: رضوى عاشور، ص٤١٧.

الحداثة بوصفها تعديًا تدريجيًا لما هو جمالي على مجالات الفلسفة والأخلاق والعلم ، وبوصفها إزاحة تدريجية للاكتشاف والعمق والحقيقة والتواصل والتماسك لصالح التركيب والخيال وسرديات التأمل الذاتي والتشظي الساخر[٢٤]، فأبرز سمات ما بعد الحداثة: اللاحسم، والذاتية، ويندرج تحت الأول (اللاحسم): الابتداع والتعددية والانتقائية والمسخ والتميز وفقدان شديد لليقين المنطقي والوجودي، أما الثاني (الذاتية) فيعني الجانب العقلي، أي: قدرة العقل على الانتشار في العالم أي النظر إلى العالم وقراءته، فتكون له بيئته الخاصة في تلك القراءة، وبذلك يصل اللاحسم إلى التفكيك والهدم، وتصل الذاتية إلى البناء وإعادة التركيب [٢٥].

وبالنظر إلى قصيدة النثر بها نزعة السلب أي الهدم لما هو نسقي شائع، والإيجاب أي البناء لرؤية جديدة، وهذا ما نجده في ما بعد الحداثة، ففيها نزعة تفكيكية للمعرفة ، بإعادة قراءتها برؤى وتأويل جديدين ، ونزعة أخلاقية تتسم بإعادة البناء، ومنها إنتاج نصوص أدبية تتأمل ذاتها، أي تجعل فعل الكتابة جزءًا من موضوع الكتابة نفسه، بجانب تأمل الواقع الراهن [٢٦]، وقصيدة النثر تؤكِّد على مبدأ التمرد على الوضع الإنساني، وينادي بعض الشعراء بأن يكون التمرد على قوانين اللغة المنطقية وعلى طرق الكلام وبل وطرق التفكير الجاهزة [٢٧] ، فهي تنشأ من اتحاد قوتين متناقضتين : قوة فوضوية مدمرة وقوة تنظيمية فنية [٢٨] فهي تتفق مع ما بعد الحداثة في كونها

---

٢٤) السابق ، ص٤١٩.

٢٥) الحداثة وما بعد الحداثة ، إعداد وتقديم : بيتر بروكر ، ترجمة : د. عبد الوهاب علوب ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٣١ ، ويعود هذا الرأي إلى المفكر الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن.

٢٦) ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، م س ، ص٤١٨.

٢٧) قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، م س ، ص٢١٩.

٢٨) السابق ، ص٢٤١.

محاولة لإنهاء الهيمنة المعرفية للعلم، والسير نحو نزعة جمالية جديدة في دخول الحقول المعرفية، فالإستراتيجية الأساسية لما بعد الحداثة هي نزعة إضفاء الطابع الجمالي على الأشياء، حيث يتمُّ تقديم العلم كنوع من الخيال، وكأنه أيضًا جيش متنقل من الاستعارات [٢٩]، كما تؤكِّد على النزعة بالتزام إيديولوجي نحو الأقليات والسعي لوحدة عالمية وكون إنساني واحد[٣٠].

إن النقد الأدبي في سياق رؤى ما بعد الحداثة، يبحث سُبل تناول النص كموضوع في العالم، والدافع إلى أن يكون حاسمًا وقاطعًا بطريقة مبدعة، وأيضًا النظر في النص كتعبير ذاتي لوعي متفرد له مقاصده [٣١]، هو ما يعني أن النقد ما بعد الحداثي يفسح المجال لقراءة النص وفق منهجية علمية، تعزِّز من وجود الذات الشاعرة في النص، ورؤيتها للعالم من حولها في ضوء تجربته الخاصة مع الشعر وعلاقته بالعالم من حوله، وكما ترى "سوزان برنار" بأن الشعر رؤية للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو فن ومجموعة طرائق، والتجربة الداخلية للشاعر وموقفه أمام الكون هما اللذان يحدِّدان الشكل الشعري الواجب استخدامه [٣٢]، وفي هذه الحالة فإن الناقد ما بعد الحداثي سيدرس قصيدة النثر على مستوى الشكل المبتكر المقدم فيها بشكل منهجي، في ضوء ما ينضح به النص ويعبِّر عن ذات الشاعر وتجربته مع الوجود والواقع.

٢٩) ما بعد الحداثة، باتريشيا ووه، م س، ص٤٣٤، ٤٣٥.

٣٠) الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر، ص٣٢، ٣٣.

٣١) السابق، ص٤٣٥.

٣٢) قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، م س، ص٢٤٥.

- **قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر:**

مرَّت قصيدة النثر في منجزها العربي بمراحل عديدة وتحولات مختلفة، وفي كل مرحلة مؤثراتها وأيضًا مميزاتها، ربما تكون بداياتها بالتحرر من الإيقاع الخليلي في فترة مبكرة من القرن التاسع عشر بما أُطلق عليه "الشعر المنثور" ، في كتابات "نقولا فياض"، الذي تخلَّى عن العروض وحافظ على الشعرية بجمالياتها المعتادة، ومع مطلع القرن العشرين، قدَّم عددٌ من كبار الشعراء محاولات في الشعر المنثور، مثل: جبران خليل جبران، خليل مطران، أمين الريحاني، وجورجي زيدان وميخائيل نعيمة، وتوفيق إلياس، وكذلك أحمد شوقي الذي كتب ثلاثة نصوص ضمن كتابه "أسواق الذهب". واستمر الحال مع مدرسة أبوللو الشعرية، في بعض كتابات أحمد زكي أبو شادي، وازداد العدد تدريجيًا مع كتابات: مي زيادة وحبيب سلامة ورشيد نخلة، إلى أن اكتمل مع كتابات حسين عفيف (١٩٠٢-١٩٧٩م)، الذي قدَّم مشروعًا شعريًا متكاملاً بدءًا من ديوان "مناجاة" (١٩٣٦م)، مع كتاب نقدي عن رؤيته حول الشعر المنثور والتي تنحصر في أهمية التحرر من الأوزان العروضية، ثم تجربة ديوان "بلوتولاند" للويس عوض في خمسينيات القرن العشرين محتذيًا قصيدة "الأرض الخراب" لـــ" إليوت" [٣٣].

والملاحظ أن هذه التجارب أبانت عدة أمور، أولها: إنها دالة على وعي مُبكِّر لدى شعراء ما يُسمَّى الكلاسيكية الجديدة والرومانسية ومدرسة المهجر بأن هناك عوائق أو قيود في الشكل العروضي المتوارث، وأن التحرر يفضي إلى مزيد من الانطلاق في الشعرية وفي آفاق نفسية وروحية وجمالية جديدة.

---

٣٣) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، عبد العزيز موافي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٤م ، ص١٨ ، ١٩.

ثانيها : إنها اقتصرت على التحرر من العروض ، وظلَّت جماليات الشعرية العربية المتوارثة هي المسيطرة على وعي هؤلاء الرواد ، فيما يُسمَّى قواعد الشعر ، من حيث هو جنس أدبي لا صفة للكلام، وهي القواعد التي سيطرت على تفكير القدامى وممارستهم للنصوص وبرزت في بحوثهم ورؤاهم ، فيما أتاه من تفصيل لكيفيات القول الشعري وخصائصه وبنيته ولمظاهر الإجادة أو الرداءة فيه حتى أفضت آراؤهم إلى ما اصطلح عليه عندهم بعمود الشعر (٣٤)، وهو طبيعي، بحكم قرب هؤلاء الشعراء زمنيًا من مدرسة الإحياء الشعري الجديدة على يد محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم وشوقي... إلخ ، وهذا لا يمنع من طرح هؤلاء الرواد رؤى ومضامين جديدة في تجاربهم في الشعر المنثور، مثَّلت – بلا شك – رصيدًا مضافًا لمن جاء بعدهم، خاصة أنهم ركَّزوا في تنظيراتهم حول ذاك الاتجاه على الاعتناء بالخيالي والتكثيف اللغوي واستثارة مخيلة القارئ.

ثالثها: إن تلك المحاولات تراوحت ما بين التأثر بالمدرسة الرومانسية في الشعر الغربي، وصيحات التجديد الشعري التي بدأت إرهاصاتها مع جماعة الديوان، وتضمنت – فيما تضمنت – إعادة النظر في القالب الإيقاعي وبناء القصيدة، لكنها في المجمل لم تسر على خُطى مفهوم قصيدة النثر الأوروبي على نحو ما نجد في نصوص بودلير ومالارميه، وتجربتهما راسخة منذ نهاية القرن التاسع عشر.

وفي مطلع العقد السادس من القرن العشرين (حقبة الخمسينيات) ، ظهرت مجلة "شعر" في بيروت، حيث كتب توفيق صائغ نماذج مما أطلق عليه الشعر الحُرّ، وكان امتدادًا للمدرسة الأنجلو ساكسكونية، سائرًا على

---

٣٤) **جماليات الألفة : النص ومتقلبه في التراث النقدي ، شكري المبخوت ، منشورات بيت الحكمة ، تونس ١٩٩٣م ، ص ٧٩.**

خُطى إليوت، وجاء بعده محمد الماغوط، الذي لم يكن يعرف لغة أجنبية، ولكنه قرأ النصوص المترجمة، وهضمها جيدًا ، واستطاع بموهبته البارعة أن يبدع نصوصًا لقصيدة النثر، متأثرًا بما اطلع عليه في المدرسة الفرنسية، وهو ما جنحت به جماعة "شعر" بعد ذلك، حيث كانت جاءت نصوص أنسي الحاج (١٩٥٧م)، وأدونيس (١٩٥٨م)، ثم شوقي أو شقرا، ويوسف الخال، وفؤاد رفقة من لبنان وسورية، وإبراهيم شكر الله من مصر، مع نشر مقتطفات من كتاب سوزان برنار في مجلة شعر، تدعيمًا للتوجه الفرنسي، وإن انحاز يوسف الخال إلى النموذج الأمريكي وتابعه توفيق صائغ وجبرا إبراهيم جبرا[٣٥]، ثم خبت الكتابة بقصيدة النثر بعض الوقت، خلال سنوات الستينيات من القرن العشرين، بفعل تشكك كثير من الأدباء في توجهات مجلة " شعر " التي كانت مضادة لتيار القومية العربية، وكون النماذج المصاغة لها مجانية الطابع، قليلة الإبداع، فلم تجذب المزيد من الشعراء، خاصة مع تغييب النص خلف الأسطوري والكوني [٣٦]، فبدا الأمر مضادًا لتيار الشعر المواكب لصعود المد الثوري والقومي، وبعد هزيمة ١٩٦٧م، وخلال سنوات السبيعينيات ظهرت قصائد نثرية مصاحبة لتيار شعر التفعيلة الحداثي، مستفيدة من الظرف التاريخي للأمة، وخفوت الحلم القومي، وإن طغى عليه تهويمات الحدس الصوفي والميتافيزيقا وازدحامه بالرموز الكونية والأسطورية وفكرة الشاعر النبي والعرَّاف حيث الإغراق في الكونية والاغتراب، فتحولت لغة القصيدة إلى لغة فوق مجتمعية كهنوتية لها طقوسها وعلاقاتها التركيبية، متأثرة بتيار الحداثة وفكرة تفجير اللغة أو تدمير الدلالة والبحث عن دلالة جديدة [٣٧].

---

٣٥) قصيدة الشعر الحر / النثر ، م س ، ص١٠٣.

٣٦) قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص٢٠

٣٧) السابق ، ص٢٢.

غير أن قصيدة النثر عادت للانتعاش بقوة مع مطلع سنوات التسعينيات من القرن العشرين ، متخذة منحى مختلفًا يمثِّل تمردًا واضحًا على تيار السبعينيات والثمانينيات الشعري، الذي غيّب الرؤية والدلالة خلف تراكمات البلاغة، واعتمدت قصيدة النثر الجديدة موقفا مضادًا للإيديولوجيا، فالشاعر يطرح أسئلة فقط، دون امتلاك الإجابة عنها، أو يعرض مواقف وقضايا ويشتبك مع الواقع دون أن يملك إمكانية لتغييره أو معرفة أسباب تشكله بشكل كامل ؛ في حين أن الإيديولوجيا بها يقينية تجعل صاحبها لديه إجابات عن أسئلة متعددة يطرحها الشاعر إبداعيًا ، وهذا لم يجده شعراء قصيدة النثر الجديدة في الشعر المؤدلج، ففضّلوا الرفض التام للأدلجة (٣٨)، مؤكِّدين عدم امتلاك الشاعر وأيضًا الإنسان المعاصر تصورًا شاملاً عن العالم، رافضين الغنائية بمفهومها التقليدي، والبلاغة المتوارثة، ساعين إلى بناء كُلي للنص، وتأسيس بلاغة جديدة، مقتربين من لغة اليومي والمعيش والشارع، وعرض اشتباكات الذات الشاعرة مع ما حولها.

وهكذا مرَّت قصيدة النثر بتحولات في الأدب العربي الحديث ، بدأت بالشعر المنثور ، وما يُسمَّى النثر المشعور أو النثر الشعري ، وبعض المحولات بقيت نثرًا وإن اصطبغ بطابع الشعرية في تخييله ورؤاه، وبعضها اقترب من النثرية في بساطتها وتقريريتها، وتنافس في هذه التجارب شعراء عديدون، منهم من جاء من رحم القصيدة العمودية، وآخرون من انتقلوا إليها بعد تجربة مع شعر التفعيلة. والبعض القليل بدأ بقصيدة النثر مباشرة بعد تجارب يسيرة في الشعر الموزون، آخذين في الحسبان أن هناك ممن أبدعوا في هذا الشكل ؛ قد تأثروا بشكل مباشر بالنماذج الغربية لقصيدة النثر ، وهناك من انطلق من أعماقه ، في ضوء صيحات التيار الرومانسي ،

---

٣٨) السابق ، ص٢٣.

مستشعرًا قيود الوزن والقافية فأراد مزيدًا من التحرر ، كي ينطلق إلى الشاعرية في أوّجها دون قيود شكلانية أو نغمية تقليدية، وصولاً إلى شكل قصيدة النثر في العقود الأخيرة، التي هي قصيدة قبل كل شيء، فيها "الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير والوحدة العضوية" [٣٩]، وفيها من الشعرية والشاعرية والرؤى الفلسفية التي تجعلها مغايرة عن التجارب الشعرية السابقة، ومكملة لمسيرة الشعرية في الأدب العالمي، بما يعنيه هذا من إضافة إبداعية، تنفتح على كل أشكال الفن المختلفة، وتصهرها في بنيتها الجمالية. إن هذا يجعل خريطة كتابة الشعر المنثور أو الحر في الأدب العربي الحديث ذات عمق زمني، وامتداد مكاني.

والراصد الآن لحركة الشعرية العربية المعاصرة، يجد طغيانًا لكتابة قصيدة النثر وتراجعًا حادًا لشعر التفعيلة، في مصر والمغرب العربي والشام والعراق والخليج العربي، مما يشير إلى صهر حركة الإبداع العربي المعاصر لقصيدة النثر العالمية ضمن بوتقتها، فلم تعد كائنًا غريبًا أو دخيلاً أو لقيطًا، في الوقت الذي تطلع فيه شعراء قصيدة النثر إلى عمق التراث العربي، فاستمدوا من متونه إيحاءات غنية، ويكفي استحضار كتابات الحلاج والجاحظ والتوحيدي والمحاسبي وإشراقات الصوفيين مثل ابن عربي والنفري وغيرهم، لمزجها في تجاربهم، لتكوين لغة شعرية جديدة، تتكئ على إبداعات تراثية [٤٠]، مما يرسخ التجربة، ويميزها عربيًا وأيضًا عالميًا.

---

٣٩) قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ، م س ، ص٢٤.

٤٠) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، م س ، ص١٥٨ ، وقد أشار " شاوول " إلى أن الخريطة الإبداعية العربية المعاصرة تحصي ٩٩% من الشعراء يكتبون قصيدة النثر، وهذه نسبة قد مبالغ فيها ، في ضوء غياب توثيق رسمي ومرجعية لهذه النسبة، أو أن مقصد "شاوول" ينصرف إلى الشعراء الشبان.

فإذا تمَّت دراسة هذه المسيرة ، لوجدنا ترسيخًا تدريجيًا لهذا الشكل الشعري ، بما يجعلنا نرد على من يراه لقيطًا أو دخيلاً ، وما يجعلنا نضيفه مطمئنين إلى تراكمات الإبداع الشعري العربي المعاصر ، دون أن نعيد إنتاج خطاب التشكيك والإقصاء ، الذي لن يُجدي نفعًا مع الإبداع المشرق والمتوهج لقصيدة النثر العربية.

ولا عجب أن نجد أن ملامح قصيدة النثر العربية تتسق كثيرًا مع جماليات مثيلاتها في الغرب ، فنرصد في قصيدة النثر العربية : اللغة المشهدية الساعية نحو تحقيق المفارقة المدهشة ، وبها كثافة واختزال في اللفظ تقترب من البللورية ، وتنحو في بنائها نحو إيقاع مفاجئ يقوم على التوسل بالشيء المتوقع ليفاجئ القارئ باللامتوقع ، بجانب ظاهرة التمركز حول الذات الشاعرة ، التي لا تحفل بشيء حولها ، وتميل إلى التمرد في أقصى مظاهره واختراق التابوهات عبر الجسدانية أو الاحتفاء بالحاجات البيولوجية للجسد ، والنزعة الاعترافية الساعية نحو تحقيق الصدمة [٤١] ، ورفض الشكل أو الثبات على شكل ما ، أملاً في تحويل القصيدة إلى حركة وتوثب ، ضد الكبح والثبات الذي نجده في القصيدة التقليدية ، وهي حركة تجمع المستوى الدلالي الرافض والمتجاوز والمستوى البنائي والتشكيلي ، أملاً في تحرير القدرة الهائلة للشاعر وحصول انصهار بين الطرح والرؤية من جانب والأداة الشعرية من جانب آخر [٤٢]، وهذا يجعلنا نرصد عشرات الأشكال والرؤى المتجلية في إبداع قصيدة النثر العربية، والتي تشكِّل إضافة حقيقية لمنجزها الجمالي.

---

٤١) تحطيم الشكل.. خلق الشكل ، م س ، ص١٦٨.

٤٢) السابق ، ص١٥٨.

وعلينا أن نأخذ في الحسبان أن التعامل مع إنتاج النص الشعري الحداثي بشكل عام يختلف في طريقة إنتاجه عن الشعر القديم الذي كان ينطلق من الخارج أي من مثير خارجي فيه مكونات واقعية وخيالية، يستتبعه نشاط في أعماق الشاعر ، يتحقق فيها تفاعل ذهني ونفسي وهو تفاعل غير متوازن تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية، التي تعيد تشكيل الخارج (المثير الخارجي) ليتوافق معها ، وتكون المرحلة الأخيرة في ارتداد المنطقتين السابقتين (الخارج والداخل) إلى الخارج عبر إلقاء النص في تشكيل صياغي له جمالياته وينتظر رأي متلقيه [٤٣]. أما شعر الحداثة وما بعدها فإنه يعتمد على "الحالة" وهي عملية نفسية إدراكية في الأساس، يضعف فيها الخارج بشكل كامل ، ويعيش الشاعر لحظته ثم يُعبِّر عنها ، فالشاعر يخوض في حالته التجربة ثم الثنائية في الموقف بين الخارج والداخل، ومن ثم تعتمل في نفسه الحالة التي لا تعرف ثباتًا [٤٤]، فهو في عملية تأمل دائم ومخاض مستمر لإنتاج الشعرية، عبر قراءته للواقع والفنون والأفكار.

وهذا يعني أن الشاعر غير منتظر لمثير خارجي، تجعله ينفعل، ويعيش خضم تجربة نفسية، قبل أن ينثرها على الورق شعرًا ، وإنما هو في حالة مستمرة من الانفعال، في يقظته ونومه، في سكونه وهياجه، لأنه يقرأ الواقع في جزئياته وتفصيلاته بصفة مستمرة، ومن ثم يصوغ واقعه ومواقفه شعرًا.

وقد أضافت قصيدة النثر العربية ملامح ميَّزت تجربتها جماليًا، من مثل: التوجه ذي الملمح السيريالي، حيث اللغة تتحرك في علاقات على صعيد الصور والجمل والتراكيب متصادمة غير مألوفة، ومتدفقة دون حواجز. وقصيدة الاختزال أو كما سُميت قصيدة البياض، فالجملة الشعرية تتحاور مع

٤٣) مصادر إنتاج الشعرية ، د. محمد عبد المطلب ، مجلة فصول ، صيف ١٩٩٧م ، ص٥٢

٤٤) السابق ، ص٥٧.

فراغ الصفحة، منفتحة على إيحاءات ودلالات مفتوحة. والقصيدة التي تفلتت من البلاغة التقليدية لترسم بين عناصر القصيدة علاقات غير مأسورة بنمط أو بذاكرة نهائية. والقصيدة القائمة على توليفة عناصر وجُمل دون توليف ظاهر ، وإنما جُمل متوازية بينها مناخ واحد. والقصيدة المقتصدة ذات الإيماءات المشرعة. والقصيدة المطولة التي تستخدم عناصر متعددة لتغذية إيقاعاتها وضبط بنيتها سواء منها ما تدفق أو ما التئم في حركة جامعة. القصيدة القصصية التي تجمع بين السردية والشعرية في بناء حكائي مفتوح[٤٥] ، وتخرج من هذه الملامح النماذج السهلة والنمطية والمبسطة والمصطنعة ، التي جعلت البعض يرى المشهد من هذه الزاوية المربكة والمزعجة ، فيصدر أحكامًا سلبية ، ولكن نجاح النماذج الجيدة ، الفيَّاضة بالشاعرية، كافٍ لتحقق الوجود [٤٦].

يُقال هذا ردًّا على من اتهم قصيدة النثر بأنها بلا معايير واضحة، وأنها فوضى وعبثية، لا يمكن الحكم عليها وفق منهجية شعرية واضحة، مما يدفع إلى اللا شكل واللا قصيدة واللا نوع، وهذا ناتج عن كون قصيدة النثر شعرًا يتحرك في فضاء واسع من الحرية الفردية ، بلا حواجز ، وأية تنظيرات تواكب منجزها الإبداعي تظل أُطرًا، تحتاج لمن يتجاوزها [٤٧]، فـــ"القصيدة الحيَّة لا تحتاج إلى مقياس ، ونجاح القصيدة لا يرتبط بأية نظريات ، بل بقدرتها على أخذك وإدهاشك وإقناعك بأنها تحوي إبداعًا طازجًا" [٤٨].

---

٤٥) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، م س ، ص١٥٩ ، ١٦٠.

٤٦) قصيدة النثر بوابة للعبودية أيضا ، حوار مع الشاعر المصري فتحي عبد السميع ، حاوره السيد العديسي ، مجلة الشعر المصرية، العدد ١٣٩ ، خريف ٢٠١٠ م ، ص٥٩.

٤٧) مقدمة في قصيدة النثر العربية ، بول شاوول ، م س ، ص١٦١.

٤٨) قصيدة النثر بوابة للعبودية أيضا ، مقولة لفتحي عبد السميع ، م س ، ص٦٠

فأهلاً بالتنظيرات والمعايير والأنماط التي يضعها النُّقاد والباحثون مواكبين بها إبداع قصيدة النثر ، ولكن هناك من الشعراء من سيتمرد على هذه التنظيرات ، وهناك من النُّقاد من سيرصد هذا التمرد ، ومن تمرد إلى رصد إلى تمرد... تأتي مسيرة الإبداع عامة، وقصيدة النثر خاصة.

- الأدب الكويتي المعاصر (حِقبة ما بعد الغزو):

تؤرِّخ المجتمعات حياتها بالأحداث العظيمة أو الجسيمة التي تمرُّ بها ، فيمكن أن تتابع السنون والعقود ، دون أن يستجد في المجتمع حدث جلل ، له من الأهمية التي تجعله يحدث تغيرات دراماتيكية في أحوال الناس وفئاتهم المختلفة. ودائمًا ما تكون الأحداث الخطيرة ، مؤثرة في عموم الشعب أو غالبية شرائحه، بما يجعل الناس تتوقف في حياتها الخاصة عند هذا الحدث، مقارنة بين ما سبق عليه وما لحق بعده من تبدلات عديدة ، ونفس الأمر يكون على مستوى الوعي الجمعي للشعب ، ناهيك عن التأريخ السياسي والاجتماعي للوطن.

وقد شكَّل الغزو العراقي للكويت (٢أغسطس ١٩٩٠م) حدثًا فارقًا في مسيرة الكويت / الوطن، والكويت / الشعب، والكويت / الفرد، وها نحن، نعيد قراءته بعد مرور ما يقرب من ربع قرن على حدوثه، وقد تناءى الزمن ، وتعاقبت أحداث ومشكلات، ولكن يظلّ حدث الغزو له آثاره التي لم تُمحَ من نفوس من عايشوه، فضلاً عن توريث مأساته لمن وُلِدَ بعده، وتظلّ الذاكرة الجماعية والفردية، تستحضره وتتأمله، وتجعله ذكرى تؤرخ به لما قبل ولما بعد.

لعلَّ الظواهر الأبرز التي تستوقفنا في هذا الحدث ، تغير الشخصية الوطنية الكويتية إزاء المد القومي العربي، الذي شهد أعلى سنوات ازدهاره

خلال سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين مع التجربة الناصرية وامتداداتها في سائر البلدان العربية، ثم نهايته المدوية في هزيمة يونيو ١٩٦٧م، التي أصابت المشروع الناصري في مقتل، وجعلت زعيمه يلملم جروحه سنوات ثلاث بعدها، قبل رحيله، في الوقت الذي أثَّرت فيه الهزيمة في وجدان المثقفين العرب الذين بنوا أحلامًا، سرعان ما تبخَّرت، وتحولوا هم من التغني إلى الاجترار، ومن الانفتاح على الفضاء العربي، إلى الغرق في الذات، ثم الاغتراب عن المجتمع، وإن ظلَّ الحلم متواريًا في ثنايا النفوس، لعلَّ وعسى يأتي يوم يعيدون التغني فيه، ويستحضرون لقطات الأسود والأبيض، وحالة التجييش الإعلامي والاجتماعي، التي أعمتها السكرة عن رؤية الواقع، وظنَّت أن الشعب ما هو إلا جحافل ترتهن بتوجهات الزعيم، وأن أي معارض – وإن صدق – فهو مغيّب يسجن، وإن ادَّعى وكذب فهو خائن وعميل مصيره الإعدام.

في الوقت الذي ظلَّت أقطار وزعامات عربية متمسكة بما تبقى من الفكر القومي، وبعض هذه الزعامات مارست قوتها على شعوبها فاستأسدت عليها، وبعضها الآخر آثر الخطابة والمثالية، ومارس أحطَّ درجات الإسفاف والنهب والهدم لأوطانهم، والأمثلة تفيض، والذاكرة مُثخنة، وقد كشفت ثورات الربيع العربي الكثير مما كان تهمس به الألسن، وتخبئه الصدور، فتحوّل إلى صراخ وشغب وقتال.

حين جاء الغزو العراقي للكويت، انهارت الفكرة، بعدما رأوا أن البندقية موجهة إلى صدر العربي الشقيق، من أجل الزعيم الركن الملهم، فكانت الكارثة التي لحقت بالشخصية العربية الجماعية محيقة، فلم يكن الغزو مجرد اعتداء من دولة عربية على أخرى، وإنما أدَّى لانقسام الشعوب العربية ذاتها وتلاشي ما تبقى من أمنياتها.

لقد تعاظمت آثار الغزو على العرب جميعًا، وعلى الكويت خاصة، فمع تمزّق ادعاءات العروبة وشعارات القومية المتغنى بها، والتي ترسخت عبر عقود في الوجدان العربي، ارتفعت نغمة القطرية / الوطنية، وتعاظم الشأن المحلي على حساب العربي، وتنادت الأقلام أن يكون الوطن أولاً، مما أدَّى إلى زيادة التغني بالذات الوطنية، وإقصاء الذات القومية، وترافق ذلك مع إعادة قراءة دور الكويت في القضايا العربية، واحتضان أرضها لكثير من الجنسيات العربية، اتخذت أنظمتها موقفا مغايرًا في الأزمة، مما ولَّد مصطلح دول الضد، في مقابل دول الـــ(مع)، وليتكرس التمزق، ويزداد الألم، وتكون المحصلة مغادرة الكثير من العرب أرض الكويت، ومنهم مثقفون وأدباء وعلماء، فالهجرة إلى الكويت قبل النفط وبعده أحد الروافد المهمة في تاريخ الكويت الحديث والمعاصر، وعامل أساسي في تكوين الشعب وثقافته (٤٩).

ومع الانكفاء على الذات المحلية، تراجع مفهوم الوطن الشامل لكل من يقطن على أرضه، وارتفع مفهوم الجنسية لكل من يحملها، فاشتدت أزمة "البدون" ، وتعاظمت كرة الثلج المتضخمة عبر عقود، في ضوء دعوات الإقصاء والتهميش.

أيضًا ، دخلت الكويت في التجربة الديمقراطية، عبر انتخابات حُرَّة، فتشكلت كثير من الحركات والكيانات السياسية، التي وإن لم تأخذ مصطلح الحزبية، إلا أنها مارست الأداء السياسي الجماعي، وازدادت أجواء الانفتاح والحرية. وإن استمرت العقلية العشائرية على مستوى الفرد والجماعة،

٤٩) المؤثرات المحلية والخارجية في الثقافة في الكويت ، ورقة د. عبد المالك التميمي ، ندوة مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج ٢٤ ، العدد (٤) ، يونيو ١٩٩٦م ، ص٩٧.

والشعب والإدارة، وعلى التكوين الثقافي والفكري، والأهم تحويل اهتمام الفرد إلى مصالحه الفردية أكثر من مصلحة المجتمع، وتغييب وعيه عن المشكلات والقضايا الأساسية، في الوقت الذي غاب فيه النقد الشجاع والواعي، وإن تواجد فهو محدود غير مؤثر فزادت الثقافة المسطحة والمزيفة، وانزوت الثقافة الحقيقية والجادة [٥٠].

وبقدر زيادة النهضة العمرانية بعد التحرير، تجلّت ظاهرة مجتمع الحداثة وما بعد الحداثة، الذي يراعي أبعاد العولمة والاندماج بين الشعوب، إلا أن المدينة في الكويت عانت من الفواصل العرقية والاثنية والمذهبية بين سُكانها وظلَّت الأنساق القيمية والثقافية تقليدية بشكل كبير، وظلَّت العلاقات الاجتماعية تتطور ببطء، وبعبارة أخرى: فإن هناك تطورًا في المرئي Visual / المعماري، على حساب اللفظي Verbal أي الثقافي والفكري [٥١]. ذلك أن التغيرات الفكرية والاجتماعية وما يتصل بها من عادات وتقاليد وتصورات وسلوكيات، تأخذ عادة حقبة أو حقبًا زمنية، لأنها تتعلق بقناعات فكرية ونفسية، قد لا يؤمن بها جيل ما، ولكن تستوعبها أجيال تالية، فلا يمكن أن نربط التطور العمراني الحداثي بتطورات نفسية وسلوكية موازية.

مع الأخذ في الحسبان أن الدور التنويري للمثقفين العرب كان دومًا نخبوي الطابع، وانغلق مع حركية النخب المثقفة، ومنهم من اتخذ دور المعارضة والاختلاف دومًا، والتي لم تستطع أن تمد أواصر قوية إلى المجتمع، والثقافة إن لم تقترن بالمعنى الخلاق في التغيير تصبح ثقافة لا قلب لها ولا روح، أي مجرد تاريخ يومي دون جدوى منه، والأهم هو حالة الإقصاء لروافد ثقافية وفكرية بما يعنيه من عدم الاعتراف بالتباين

---

٥٠) السابق، ص٩٤، ٩٥.

٥١) البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية، د. باقر النجار، مجلة عالم الفكر، العدد السابق، ص٨٤.

والاختلاف والتغير والتنوع والإمعان في هاجس الانتماء إلى المركزيات ، بصورة جعلت من الهوية القومية مجرد شعارات [٥٢].

لن نتوقف كثيرًا عند حدث الغزو ، وما حدث أثناءه وعقبه ، ولكن السؤال: ما المآلات التي أصابت الشخصية الإبداعية الكويتية بعده؟

كثيرة هي البحوث والدراسات التي تناولت تداعيات الغزو وآثاره الكارثية على الوطن ، تدميرًا وقتلاً وتعذيبًا وأسرى وضحايا ، وقليلة هي الدراسات التي توقفت عند التأثير الذي نال الأدب والفن في الكويت.

بدايةً ، فإن مفهوم الشخصية الإبداعية في الأدب يتصل بالمبدعين الموهوبين في إنتاج الأدب في أشكاله المختلفة والممتلكين لناصيته ، والمُعبِّرين عن هوية المجتمع ، وعن قضاياه وهمومه وتطلعاته. فالإبداع هو إنتاج الجديد في صياغته ورؤيته ، ويمكن أن تكون عناصره موجودة في الواقع ، أو يختلقها الأديب ، أو يعيد ترتيبها ، والإضافة عليها [٥٣]. والشخصية المبدعة أدبيًا تتعلق ببُعدين ، الأول : فردي خاص يرتبط بالذات المبدعة ، وبُعد عام يتصل بالأدباء والمجتمع من حولهم.

فالبُعد الفردي يعني أن تكون الشخصية مالكة الموهبة ، ذات قدرة كبيرة على الإنتاج النصي ، بشكل جيد ، وليست مجرد هواية ، أو كتابات مبتدئة ، وتكون واعية لواقعها المعيش ، ووسطها الاجتماعي ، وعالمها الخارجي بما فيه من أفكار وتيارات وإبداعات. أما البُعد الثاني ، فيعني حركة الشخصية المبدعة وتفاعلها في محيطها الجمعي ، بين الحركة الأدبية والفكرية والمجتمعية وأيضًا القومية والكونية.

---

٥٢) الثقافة في مجتمعات الخليج العربية.. تحديات الشراكة والثقافات المصغرة ، د. إبراهيم عبد الله غلوم ، مجلة عالم الفكر ، الكويت، مج ٢٧ ، العدد (٣) ، ص٧١ ، ٧٢.

٥٣) الشخصية المبدعة ، هاني السليمان ، دار الإسراء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣ م ، ص٣ ، ٤.

وقد حدثت تغيرات واضحة في بنية الثقافة الكويتية ، التي كانت في مرحلة ما بعد النفط ثقافةً مصطبغة بالروح العربية وآفاقها الرحبة ، إلا أن هذه الروح نالها التصدع خلال الغزو العراقي ١٩٩٠م ، وزادت تصدعًا طوال فترة الاحتلال بسبب المواقف اللاإنسانية للأحزاب وبعض الأنظمة العربية التي أيَّدت الاحتلال ، بجانب مواقف كثير من المثقفين العرب إبَّان الغزو المؤيدة للاجتياح ، وما إن تمَّ التحرير إلا وشهد المجتمع الكويتي تراجعًا واضحًا للمفاهيم الخاصة بالثقافة العربية ، فلم يعد المثقف الكويتي قادرًا على كسر الحاجز النفسي والتواصل مع رموز الثقافة العربية والإحساس بالظلم شديد في أعماقه [٥٤]، مما أدَّى إلى ظاهرة "الإبدال الثقافي" التي تعني إبدال توجهات ثقافية محل أخرى ، حيث بدأت الثقافة الغربية – الأمريكية ، التي عاندها المجتمع الكويتي من قبل ، تتسلل إليه ، وظهرت ما يُسمَّى عملية الأمركة Americanization في المدارس والجامعات والملابس ولُغة الحوار اليومي ، ومتابعة القنوات الفضائية الأمريكية ، وزيادة المبتعثين إلى الغرب وأمريكا ، وهذا أوجد تحديات ثقافية وفكرية أمام المجتمع الكويتي[٥٥] ، وازدهر بالتبعية الفكر الليبرالي ، بل كاد أن يتسيد الساحة بطروحاته عن الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات ، وتنامى في المقابل التيار الإسلامي ، والجميع ساهم في العملية السياسية ، وفي الحوار المجتمعي حول قضايا الوطن ومستقبله.

وعلى المستوى الأدبي ، يمكن رصد تغيرات واضحة في الأدب الكويتي ، فقد انعكست التغيرات الفكرية والثقافية والحضارية على التجربة الأدبية في الكويت ، وبدت في مظاهر عديدة ، فقد تلاشى الخطاب العروبي في الأدب ،

---

٥٤) في مفهوم الثقافة ، والثقافة الكويتية ، د. أحمد بغدادي ، بحث بمجلة عالم الفكر ، العدد السابق ، ص٢٥ ، وأيضا ص٢٨.

٥٥) السابق ، ص٢٦ ، ٢٧.

وتصاعدت نغمة القُطرية، والتي بدت في التغني بالوطن الكويتي، حدودًا ووجودًا، وإن تطلعت في نظرتها؛ فلن تتجاوز أقطار الخليج العربي، والدول العربية التي وقفت موقفًا إيجابيًا من الغزو، وضمن دائرة الاعتزاز، وليس الحلم العربي الذي كان يومًا ممثلاً في الوحدة من الخليج الثائر إلى المحيط الهادر.

وبالرغم من تجربة الغزو وما فيها من آلام، فإن الكتابات الأدبية لم تُعبِّر عنها بشكل كبير، اللهم إلا سباعية إسماعيل فهد إسماعيل المعنونة بـــ"إحداثيات زمن العزلة"، وربما يعود هذا إلى أن الحدث كان كبيرًا، ويحتاج إلى سنوات كي تعتمل فيه الذات المبدعة، لذا، جاء التعبير الشعري مباشرًا في ألمه وشكواه، والتعبير القصصي قليل في إنتاجه، فلا تزال النفوس تعيد قراءة ما حدث.

ظاهرة أخرى يمكن رصدها، تتمثل في ارتباط كثير من أدباء الكويت، خاصة الشعراء، بالتيار القومي العربي، وقد عبَّر الكثيرون عنه في تجاربهم ولعلَّ أبرزهم: أحمد السقاف، سعاد الصباح، خليفة الوقيان، أحمد المشاري العدواني، محمد الفايز، وعلي السبتي، وقد وجدنا من هؤلاء الشعراء تغييبًا واضحًا عن العروبة بعد الغزو، وانصرفوا إلى التعبير عن الألم الوطني، والشروخات الحادثة في النفوس، بفعل صدمة الغزو، وتداعياته.

في الوقت الذي تكوَّن جيل إبداعي جديد، شعرًا وقصًا ومسرحًا، بعضهم – وهم قلة – كانت له تجارب سابقة قبل الغزو، تأثرت في مجملها من المتعاور الإبداعي العربي الذي تغنَّى كثيرًا بقضايا الوحدة وفلسطين والهموم القومية، بجانب القضايا التقليدية ذات الطابع الرومانسي والاجتماعي المحلي ومن هؤلاء الشعراء: سعدية مفرح، دخيل الخليفة، إبراهيم الخالدي، عالية شعيب، نجمة إدريس، أما البقية وهم الكثرة، فقد ظهروا بعد الغزو ومنهم

الشعراء: نشمي مهنا، صلاح دبشة، علي الصافي، محمد هشام المغربي، حمود الشايجي، سعد جوير، دلال جازي... وفي القصة والرواية: ثريا البقصمي، طالب الرفاعي، إستبرق أحمد، بثينة العيسى، ميس الحمدان، هديل الحساوي، منى الشافعي، أميرة عامر... وفي المسرح علاء الجابر، علي العنزي، فتحية الحداد... إلخ، وكل هؤلاء، وعبر أكثر من عقدين من الزمن، تابعوا إصداراتهم، ونضجت تجاربهم، وقد نجح العديد منهم بتقديم إضافات إبداعية للأدب الكويتي، واستطاع عدد منهم خطّ مسارات متميزة لهم، تمثِّل رصيدًا أدبيًا مهمًا على المستوى المحلي والخليجي خاصة، وإضافة إبداعية في مجمل الإبداع العربي عامة.

يمكن أن نقرِّر ملامح الأدب الكويتي خلال ربع القرن الأخير، أي بعد الغزو العراقي، تبدو في سمات عديدة:

أولها: الإطلاع المباشر على التجارب الإبداعية العربية، والتفاعل معه، ومواكبته، والإضافة إليه بشكل حيوي وثري. وقد كان هذا سابقًا قبل الغزو، ولكن كانت المواكبة محدودة من قبل، وكانت تظهر في الأدب الكويتي بعد ظهورها في المركزيات الثقافية العربية بفترة طويلة، فعلى سبيل المثال، ساد الشعر العمودي في التجربة الشعرية الكويتية فترة طويلة، ولم يتفاعل الشعراء مع تجربة شعر التفعيلة إلا متأخرًا، وكان التفاعل في مستوى التأثُر وليس التأثير، وجاءت التجارب التي قدَّمها محمد الفايز بها الكثير من النثرية.

ثانيها: اتجه الجيل الجديد إلى قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر، والقليل منهم لزم الشعر العمودي، ونضجت تجارب روائية وقصصية مثل: هديل الحساوي، وميس الحمدان، وبثينة العيسى، جنبًا إلى جنب مع كُتَّاب سابقين أمثال إسماعيل فهد.

ثالثها : الظاهرة الأبرز في الأدب الكويتي، الانكفاء على الذات الفردية، والهموم المجتمعية، والغوص في تفاصيل اليومي والمعيش، والتفاعل مع التغيرات العمرانية والثقافية والفكرية، ويمكن رصد تراجع واضح عن الهموم القومية والقضايا العربية.

رابعها : التعاطي مع الرؤى الحداثية التي انتشرت في العواصم الثقافية العربية منذ بدايات السبعينات من القرن العشرين، وإن كان التفاعل معها كان محدودًا، ومن شعراء قلة، بالنظر إلى تفاعل الشعراء مع الشعر القومي وشعرية ما بعد الحداثة.

خامسها : أسهمت المرأة الكويتية بمساهمات مؤثرة، وباتت هناك أسماء عديدة، تُشكِّل جزءًا من المشهد الإبداعي المعاصر، شعرًا وسردًا. وهذا ناتج عن حركة المجتمع الكويتي التنويرية وانتشار التعليم والمطبوعات، ووهن التصورات الاجتماعية التي تنظر للمرأة نظرة تقليدية وتحبسها ضمن إطار الأسرة.

سادسها : وجود جيل جديد من الأدباء العرب على أرض الكويت، جاءوا بعد الغزو، وساهموا في الحراك الثقافي بشكل عام، والأدبي بشكل خاص، وحملوا كثيرًا من المفاهيم عن الحداثة الأدبية وما بعدها، وكانوا عنصرًا مهمًا في انفتاح الأدباء الكويتيين على تجارب إبداعية عربية وعالمية ثرية.

سابعها : غياب النقاش النقدي المثمر، الذي يفرز الجيد من الرديء، ويرسم خارطة للإبداع الأدبي الكويتي المعاصر، وانتشار روح المجاملة والمديح، في الوقت الذي غاب النقّاد المتابعون بشكل دائم لمجمل الإبداع الكويتي، فتراوحت الخريطة النقدية بين متناثرات هنا أو هناك، وشذرات وآراء، وظلَّت الدراسات الأكاديمية بعيدة عن كثير من المنتج الإبداعي المعاصر والجديد.

هذه رؤية مجملة، جاءت في خطوط عريضة، تحتاج إلى المزيد من التفاصيل التي تملأ ما بين السطور، وتضع الألوان في مواضعها، وتوضح ما غمض وما بعد عن الأعين.

- قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر:

عندما ندرس المنجز الإبداعي لقصيدة النثر في الكويت خاصة، نجد الكثير مما يمكن إضافته إلى الخريطة الإبداعية العربية لقصيدة النثر عامة، فالملاحظ أن التجربة الشعرية الكويتية تمثِّل امتدادًا وانعكاسًا لواقع الشعر العربي في الحواضر العربية المركزية (مثل: القاهرة، بيروت، دمشق، بغداد)، وهذا دال على تواصل الكويت / الثقافة مع الإبداع العربي دائمًا، ويعود هذا إلى انفتاح الكويت مبكرًا على الثقافة العربية، عبر طرق عديدة منها: المطبوعات التي كانت ترد من العواصم المركزية بشكل دائم، بجانب وجود جاليات عربية ومبدعين عرب عملوا لسنوات في الكويت، وساهموا في الحراك الثقافي، أيضًا سفر الكثير من المثقفين الكويتيين بصفة مستمرة إلى العواصم العربية، وإطلاعهم على الجديد في الإبداع وقضاياه عن كثب، ناهيك عن الإصدارات الكثيرة والمتنوعة من مؤسسات الكويت الثقافية، والتي لها دور لا يُنكر في حركة الثقافة العربية حتى يومنا.

لقد ساهم هذا وغيره في مواكبة الإبداع الكويتي لحركة الإبداع العربية، وتبدّت في توافر العديد من المبدعين الكويتيين في الفن والأدب والثقافة، وهم قد حرصوا على التواجد على الخريطة العربية الثقافية.

وبالنظر إلى قصيدة النثر في الكويت، فإن المتتبع لظهورها لدى شعراء الكويت، يجد أنها ظهرت متأخرة نسبيًا عن حركة الشعر المنثور وقصيدة

النثر التي بدأت مبكرًا في البلدان العربية الأخرى ، وسبقتها عدة أجيال شعرية، في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة (٥٦).

لقد بدأت قصيدة النثر مع جيل الثمانينيات والتسعينيات من الشعراء في الكويت ، هؤلاء الذين مروا بمراحل الكتابة الشعرية ، من القصيدة العمودية ثم شعر التفعيلة ، ثم قصيدة النثر ، فكأنهم يختزلون في تجربتهم مسيرة الشاعر إلى قصيدة النثر ، بترك الموسيقى الظاهرة ذات الإيقاع التقليدي في القصيدة العمودية ، ثم التجريب والإبداع والإضافة في قصيدة التفعيلة ، وصولاً إلى مرحلة التشبع النغمي ، التي تعقبها المغامرة في قصيدة النثر. بالطبع لن نستبعد عنصر التأثر بموجة قصيدة النثر التي سادت التجربة الشعرية العربية خلال عقد التسعينيات من القرن العشرين ، ومطلع الألفية الثانية.

- حول البداية والريادة :

جاءت البداية سلسة، من خلال تبني رؤى قصيدة النثر العربية وجمالياتها والتعبير عنها من خلال شعر التفعيلة ، حيث تطلب الأمر الخفوت النغمي النسبي مع المحافظة على الوزن الشعري؛ إمَّا على تفعيلة واحدة أو أكثر من تفعيلة ، لإفساح المجال لإنتاج رؤية وبناء جديدين ، فقد مرَّت تجربة الإيقاع في الشعر الكويتي بأربع مراحل في تجارب جيل قصيدة النثر إن جاز التعبير ، وهي: التفعيلة المختلطة بالشعر العمودي، تفعيلة بإيقاعٍ عالٍ، تفعيلة بإيقاعٍ خافتٍ، قصيدة النثر (٥٧). وهذ الظاهرة نرصدها بوضوح لدى العديد

٥٦) منهم على سبيل المثال : أحمد مشاري العدواني ، وفهد العسكر ، ومحمد الفايز ، وأحمد السقاف ، وعلي السبتي ، وخليفة الوقيان ، وغيرهم.

٥٧) انظر : بوصلة الجهات العشر ، المشهد الشعري في الكويت ، التسعينات نموذجا ، سعد الجوير ، سلسلة مدارات أدبية ، رابطة الأدباء في الكويت ، ٢٠٠٦م ، ص٣٦-٤٧.

من رواد قصيدة النثر في الكويت ومنهم الشاعر صلاح دبشة (٥٨)، في ديوانه الأول "نحوكِ الآن كأني" (٥٩)، كما نقرأ في قصيدة "حضور" ، التي يقول فيها :

جئتِ...

وقف الكرسي

أسقطني

أسفل إبرة

و

جلستِ

فارتعش المطعمُ

فوق الإبرة

و

تكلمتِ فمال المبنى على المطعم

و

ضحكتِ (٦٠)

القصيدة على وزن البحر المتدارك ، وغابت القافية ، وتوارى السجع ، وهي في بنائها تتلاقى مع قصيدة الومضة التي هي إحدى أشكال قصيدة النثر حيث تمتاز بكونها "قصيرة لا بعدد أسطرها وقلة كلماتها فحسب ، وهي قصيدة ومضة ، لا بالموقف الجزئي الصغير الذي تُعبِّر عنه فحسب ، أو بالحالة المحدودة التي تصورها ، وإنما هي قصيدة ومضة بفكرتها التي تلتمع

---

٥٨) أصدر ديوانه الأول بعنوان " نحوكِ الآن كأني " ١٩٩٧م ، ثم مظاهرة شخصية(١)، عام ٢٠٠٠م ، ومظاهرة شخصية ٢ ، عام ٢٠٠٢م ، وسيد الأجنحة عام ٢٠٠٧م.

٥٩) صدرت الطبعة الأولى ١٩٩٧م ، بنشر خاص للمؤلف.

٦٠) نحوك الآن كأني ، ص٧٠ ، ٧١.

في النهاية كوميض البرق أو بتركيبها القائم على تناقض ما" [٦١]، بجانب تضفيرها بالحدث الدرامي، فهي تُعبِّر عن زمن اللحظة، لحظة قدوم الحبيبة إلى للقائه في مطعم، فالعين الشاعرة لا تتوقف عند الرؤية التقليدية الواصفة لشخص الحبيبة، وإنما كسا بمشاعره المكان والأشياء حوله، وهو يرصد قدومها، وجلوسها، وضحكها، وكيف أن فكرة النص تحولت من البلاغة الجزئية إلى بلاغة المفارقة المتخيلة والتي تكون لها دلالتان: دلالة سطحية يبدو عليها التناقض الظاهري، ودلالة عميقة يقصدها الشاعر. وتتضح الدلالة السطحية في الجمع بين المتناقضات، وتبقى الدلالة العميقة تستخلص بفعل التلقي [٦٢]، فالكرسي والمطعم والمبنى عناصر مكانية مادية تتحول إلى كائنات نابضة بالحياة والمتناقضات، خاصة أن كل هذه الأشياء ترتعش فوق وأسفل إبرة متخيلة، لتصبح القصيدة جامعة للمفارقة والسخرية، ودلالة الإبرة ترمز إلى روح الشاعر التي اشتدت عند قدوم الحبيبة. كما نرصد وعي الشاعر بتوزيع الكلمات وتنسيقها فهذا له دوره في تكوين دلالات مضافة للنص، فإفراد حرف العطف "و" بسطر خاص به يُعبِّر عن رغبة الذات الشاعرة في إبطاء الزمن، أملاً في وصف آثار قدوم الحبيبة على نفسه، وعلى كل ما حوله.

سيظل هذا الشكل من علامات شعرية صلاح دبشة في دواوينه التالية، والتي هي إحدى جماليات قصيدة النثر عامة.

---

٦١) قصيدة الومضة، د. أحمد زياد محبك، مجلة الشعر المصرية، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، خريف ٢٠١٠م، ص٧٧.

٦٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص١٢٣

ونفس الأمر نرصده عند الشاعرة سعدية مفرّح [٦٣]، التي خفتت النغمية لديها منذ ديوانها الثاني "تغيب فأسرج خيل ظنوني" ، بتقسيمها التفعيلات من ناحية، واستخدامها لأكثر من تفعيلة في النص الواحد، دون التركيز على صخب الموسيقى وجرس الكلمة، فنقرأ في نصها "وحدها" :

والفتيات الجميلات

يت...

... سرّ...

بْنَ

نحو ثقوب الحياة السعيدةْ

والتي بقيت وحدها

تفتش بين خبايا الكلامْ

واصطفاها

فتون القصيدةْ [٦٤]

النص فيه روح قصيدة النثر، رغم كونه من شعر التفعيلة، فهي تصف حالة – ربما تكون لذاتها الشاعرة – تقارن بينها وبين الأخريات من بنات جيلها، اللائي فضلنَّ الزواج والدُنيا السعيدة، أما هي فقد ارتكنت إلى قراءة الشعر، مفتتنة بالقصيدة، غارقة في دنيا الشعر والثقافة، التي تعلم يقيناً أنها قد لا تكون سعيدة.

---

٦٣) شاعرة من الكويت ، أصدرت ديوانها الأول " آخر الحالمين كان " عام ١٩٩٠ م ، ثم تتابعت دواوينها ما بين تفعيلة ونثر ، من مثل : تغيب فأسرج خيل ظنوني ، تواضعت أحلامي كثيرا ، مجرد مرآة مستلقية.

٦٤) تغيب فأسرج خيل ظنوني ، دار الجديد ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص٣٧.

إن الخفوت النغمي كان سمة واضحة في الدواوين الشعرية الصادرة ففي مطلع التسعينيات من القرن الماضي، وكان ذلك إيذانًا بالتحول التدريجي نحو قصيدة النثر، ونرصد أيضًا تجارب لكل من: نجمة إدريس في ديوانها "مجرة الماء" [٦٥] وديوان "خديجة لا تحرّك ساكنًا" للشاعر علي الصافي – رحمه الله – [٦٦]، ففيها روح شاعرية شفافة، تحرَّرت من صخب الموسيقى الظاهرة، وإن حافظت على الوزن الشعري، كما نرى في نص حمل عنوان "طريق الفحيحيل السريع"، يقول:

يالفاحمُ الجميلُ
يا لصوفيّ في ليلٍ طويل :
أما أتعبتك الحوادث والانتظارات ؟
توحدتَ حتى توحدتْ فيك الصبايا
الذاهبات إلى الغيب ،
وصوتي الذي بين احتمالين كان
والصمت صوت الظنون
يا حارس الانتظارات والغياب والأرصفة :
كيف مرّ بنا العمر كالعاصفة ؟ [٦٧]

ربما يكون الطرح الجديد في هذا النص، يأتي من عنوانه الذي يبدو ظاهريًا أن لا علاقة له بالنص، ولكن المتعمق يرى أن العنوان يشي أن النص خاطرة مرَّت به وهو في طريقه، غارق في فكره، فلما وردت محبوبته على خاطره، جعلها نموذجًا لجمال الصبايا، فكأنهن اتحدنَّ فيه،

---

٦٥) منشورات دار المدى، دمشق، ٢٠٠٠م.
٦٦) نشر : المجموعة الإعلامية العالمية، الكويت، ط١، ١٩٩٨م.
٦٧) السابق، ص٥٩.

وتبدو الإضافة الإبداعية في ربط الخاطر بمرور العمر في لحظة أشبه بالعاصفة. وعندما نعيد قراءة النص ثانية في ضوء العنوان الدال على مكان؛ طريق يخترق الكويت إلى مدينة الفحيحيل في جنوبها، ندرك أنه جعل العمر مثل الطريق، يخترقه كل المرء، حاملاً معه أمله وحبه.

يضاف إلى ذلك تجربة "عالية شعيب" في عدة مجموعات شعرية، حيث نجد الطابع الرومانسي غالبًا عليها، ورؤية الأنثى لمحبوبها، وحوارها معه، ونرصد فيها احتفاء بالصور الخيالية، والإمعان في استخدام الرموز، وإن ظلَّت الحالة الشعرية تدور في رؤية أقرب إلى الأجواء العاطفية التقليدية، بعيدة عن بناء قصيدة النثر ورؤاها وجمالياتها الكُلية [٦٨]، ومن نصوصها:

قطعة خبز لبيت العنكبوت
نبضة تنتحب في جدار
عقب سيجارة
يمارس الحب مع رماد
عينه على القمر [٦٩]

إنها تصف تداعيات الوداع بينها وبين الحبيب، حيث تبقت قطعة الخبز زادا للعنكبوت، والجدار ينتحب حُزنًا، وبقايا سيجارة تمارس حُبًّا مع رماد منبثق منها، والعين على القمر. استخدمت الشاعرة مظاهر الماديات مُعبِّرة عن أزمة الفراق، فلم يعد للمكان روح، ولم تعد للماديات طعم، وتركيزها هنا على الأشياء، دلالة على خواء المكان من البشر والحُب.

٦٨) عالية شعيب، شاعرة وأكاديمية وروائية، صدر لها: عناكب ترثي جرحا، ١٩٩٣م، نهج الوردة، ٢٠٠٢م، بورتريه غربة ٢٠٠١م، أحبك أو لا أحبك، ٢٠٠٣م، عن دار عالية شعيب للنشر، الكويت.

٦٩) عناكب ترثي جرحا، عالية شعيب، ١٩٩٣م، ص٢٧، من قصيدة ليلة وداع.

لقد بدأت الكتابات الأولى لقصيدة النثر – كشكل شعري مستقر – متناثرة في الصحف والمجلات منذ بداية حقبة التسعينيات، قبل أن تُجمع في دواوين شعرية مع مطلع الألفية الثانية، ومن ثم تتابعت الإصدارات والدواوين، التي تُرسِّخ التجربة وتنضجها يومًا بعد يوم، حتى بات هذا الشكل الشعري مستقرًا في الحياة الثقافية والأدبية بالكويت، وصار له محبوه ومتذوقوه، بما يجعلنا نشهد مطمئنين باستقرار قصيدة النثر ، وحرص شعراؤها على الانفتاح والتحاور والإضافة مع المنجز الشعري لها على مستوى العالم عبر الإطلاع المباشر على تجاربها في لُغاتها أو مترجمة إلى العربية.

ولعلَّ الظاهرة الأبرز أن أكثر شعراء قصيدة النثر في الكويت، واصلوا الكتابة بهذا الشكل الشعري، مُعمِّقين التجربة من ديوان إلى آخر، أي أنها لم تكن مجرد مسألة شكلية وقتية، وإنما خيار إبداعي، فضَّلوا أن يستمروا فيه، لأنه يفسح المجال للتعبير عن الذات وعلاقتها بالعالم والأشياء، بجماليات جديدة، وهذا يجعلنا ننأى عن التجارب التي اقتصرت على تجريد النص من الإيقاع الشعري، في حين استمرت في الكتابة بنفس الرؤى والبلاغة التقليدية وأيضًا التجارب التي تسرِّع أصحابها بالولوج إلى قصيدة النثر ، فجاءت كتاباتهم أقرب إلى الخاطرة.

وفي هذه الدراسة سنسعى إلى تناول أبرز معالم تجربة قصيدة النثر في الكويت، عبر الدراسة الأفقية التي تتناول المشترك بين شعرائها، وتشير إلى المختلف والمتميز بينها ، بهدف الوقوف على ملامح التميز والإضافة الإبداعية لقصيدة النثر في الكويت إلى خارطة التجربة العربية بشكل عام.

- **سمات قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر:**

اتخذت قصيدة النثر في الشعر الكويتي المعاصر سمات عديدة، تميزت من خلالها عن مسيرة الشعر الكويتي في تجربتيه: الشعر العمودي وشعر التفعيلة، واستطاع شعراؤها طرح رؤى إبداعية عديدة، مارسوا من خلالها مفهوم التمرد وإعادة البناء، كلٌ على شاكلته، ووفق رؤاه، وإن بدت سمات مشتركة بينهم، يمكن رصدها في سمات عدة، وقد يتوافر في النص الواحد أكثر من سمة وظاهرة، مما يستلزم الإشارة إليها في ثنايا التحليل والقراءة... وأبرز هذه السمات:

١) تمرد الذات، تواضع الحلم:

فالذات الشاعرة تخلَّت كثيرًا عن نرجسيتها، وأدركت أنها مجرد إنسان، لا يملك العالم من حوله، وليس بمقدوره أن يُغيِّر العالم، فقد انتهى زمن الشاعر مفجر الثورات، الشاعر المعبر عن اليقينيات الكبرى، الشاعر العالم، الشاعر الداعية والمخلص، وبات الشاعر إنسانًا، ولكنه يختلف عن الآخرين في امتلاكه القدرة على رؤية العالم بمنظور مختلف، والتعبير عنه بشكل مغاير. يبدو هذا في تمرد صلاح دبشة في ديوانه "مظاهرة شخصية (١)... عندما ولدت نسيت أن أصرخ" [٧٠] فمن عنوان الديوان نجد أن الذات تقر وتعترف أن لا مجال للتحرك الجمعي، وأن حركته في مجتمعه فردية، وإن صخب وضجَّ فهي في النهاية مظاهرة شخصية، وجاء العنوان الفرعي "عندما وُلدتُ نسيتُ أن أصرخ"، فالصراخ سيلزم السامعين أن يستمعوا إليه، ولكن لا حاجة للبشرية المعاصرة لصراخ الرضيع، مثلما أنهم منشغلون عنه بحياتهم التي تعقدت كثيرًا وصخبت أكثر. لذا، فإنه يفتتح ديوانه بقصيدة

---

٧٠) صدرت الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، وحقوق الطبع للمؤلف.

"أقدامنا" ، والعنوان لافت، كونه جاء في مطلع قصائد المظاهرة الشخصية، حيث تكون القدمان حاملتين للجسد هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه لا مجال للصوت واللسان، مادامت الذات الشاعرة في العنوان تناست الصوت منذ ولادتها... يقول في "أقدامنا" :

أقدامنا المنهكة

لا تطلب إلا القليل

من الراحة...

أقدامنا التي تحملنا

وتتعب من أجلنا كثيراَ

لماذا

لا نحترمها مرةً

ونضعها فوق رؤوسنا (٧١)

هنا إعادة الاعتبار للقَدم، بدلاً من التيه بالذهن والقلب، إعادة النظر لعضو نقسو عليه كثيرًا ، ولا نعترف بفضله إلا قليلاً... ويأتي ختام النص مؤكدًا على أن دور القدم قد يعلو على الرأس، فلماذا لا تُوضع فوق رؤوسنا؟، وهذا تعبير دارج في الاستخدام اليومي، ولكنه اصطبغ نصيًا بدلالة التكريم للقدم.

ويواصل "صلاح دبشة" شغبه في الديوان التالي، الذي حمل نفس عنوان الأول، ومعه رقم ٢ ، أي: "مظاهرة شخصية ٢ ، البرق يطعن السحابة... ولا تمطر دما" (٧٢)، ومن الجملة الملحقة بالعنوان ندرك اختفاء الذات نفسها، وذوبانها في الكوني، الذي بات مؤنسناً أو متوحشاً ، فالبرق يهجم على

---

٧١) مظاهرة شخصية ١ ، ص٧.

٧٢) مظاهرة شخصية ٢، صلاح دبشة ، حقوق الطبع للمؤلف ، ط١ ، ٢٠٠٢م.

السحابة ويطعنها، ولكن لا دم فيها، أي لا أثر لطعنته ولا دماء متولدة عنها. ويكون شغب الذات الشاعرة مع المرأة، في أحوالها المختلفة، وإن كنا نكتشف أن المرأة إمَّا متلاشية أو ضائعة أو في الذاكرة أو في الرغبة، وهذا يعني أن الذات تشاغب مع نفسها أحيانًا، ومع الخيال في أحيانٍ أخرى، ومع المرأة نادرًا... يقول:

رسم امرأة عارية
على ورقة / تركها على الطاولة
وخرج
هواء المروحة
يدفعها نحو السرير (٧٣)

هنا نجد المرأة الرغبة، وتحققت في فعل الرسم، واكتفت الذات بذلك، إلا أن الذات في توحّدها مع عناصر المكان (المروحة في الغرفة)، جعلت الأخيرة تكمل الفعل وإن بدا هزليًا، بدفع ورقة الرسم نحو الفراش. إذن، الذات الشاعرة تعاني فضاءً روحيًا، جعلها تبوح بشهوتها لما في المكان، وتتولى الأشياء إنهاء الفعل... ويقول:

المرأة التي دخلته كشارع
بأقصى سرعة
صدمت فيه عمود إنارة
فانطفأ
وعندما اعتذرت له
لم يرها... من العتمة (٧٤)

---

٧٣) السابق، ص٧

٧٤) مظاهرة شخصية ٢، ص١٠

المرأة كشارع، تشبيه يشي بتشيؤ المرأة فصارت سيارة مقتحمة، بما تحويه الدلالة من انطلاق وعنف، أما ذاته فهي شارع بما يعنيه من فسحة وتمدد واحتواء للأشياء والأشخاص... اجتاحت المرأة / السيارة ؛ الذات / الشارع، فتشيأ الاثنان ومعهما عمود الإنارة، ليصبح المشهد عبثيًا، بأنسنة المادة، وتشيؤ البشر.

وفي ديوان "تواضعت أحلامي كثيرًا" للشاعرة سعدية مفرح، نجد نفس الصراحة من عنوان الديوان، الذي يؤكِّد أن لا تيه للشاعر، ولا أحلامًا عظيمة يمكن تحقيقها في هذا العصر المعقد، والمجتمع المتخم بكثير ممن أخذوا مهمة الشاعر، فهناك من يقدِّم الاستنارة وإن لم يكن تنويريًا، وهناك من يحرِّض على الثورة وإن لم يمتلك فِكرًا توعويًا، أما الشاعر فحسبه العكوف على قصيدته، ينثر في كلماتها ثورته وتحريضه، لذا استشهدت بمقولة بودلير في كتابه اليوميات: "هناك من لا يستطيع أن يلهو إلا وهو في قطيع... البطل الحقيقي يلهو وحيدًا" (٧٥). لذا تركت سعدية مفرح الإهداء فراغًا في نقاط مؤكدة بعبارة أسفله أنها ستملأه يومًا، فربما لم تجد من يستحق إهداءها. أما في القصيدة الأولى التي حمل الديوان عنوانها فهي توضح أسباب تواضع أحلامها، تقول:

أريد مجرد جناحين

أو يكفّ روحي عن توقه للطيران...

أريد أن أصرخ كل صرختي

دون أن أنتظر سؤالاً ما...

أريد شجرة تغني

---

٧٥) تواضعت أحلامي كثيرا، سعدية مفرح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص٧.

وعصفورة تهادن الريح
وبحرا يكتب مذكراته كل فجر
وجواز سفر صالحا في كل المطارات...
أريد ذكرى حلوة
ويقينًا شعريًا...
ونهارًا جديدًا (٧٦)

تكرَّر الفعل "أريد" في بداية كل مقطع، معبِّرًا عن رغبة لا تجد صدى ولا تحقيقًا، موضحة أن الذات الشاعرة في عصرنا لا تملك إلا البوح، أمَّا الفعل فيتخطاها، مؤكدة أن أحلامها – المذكورة في ثنايا النص – عزيزة المنال، لأنها ببساطة تتوق إلى يقين شعري في زمن اللا يقينيات، والتآخي الإنساني الذي لا يمنع ذاتا إنسانية في مطار أو حدود، أو تمتلك أجنحة تحلق بها متجاوزة أوراق جوازات السفر، والحدود المرسومة على الخرائط، وإن استعصى هذا فإنها تتوق أن تفقد رغبة الطيران ذاتها، فربما فقدان الرغبة أفضل من امتلاكها.

أمَّا "دخيل الخليفة" (٧٧) فهو يريد الفعل ويفتقد أداته كما يشي عنوان ديوانه "يد مقطوعة تطرق الباب" (٧٨)، إنه يمتلك الرغبة التي تدفعه لطرق الباب، ويقوم بالفعل ذاته، ولكن الأداة معدومة، فلا عجب أن يكون نصه الأول في الديوان يحمل عنوان "سجن" ، ونكتشف معه أن السجن غير مادي، وأنه وحيد، يحمل جروحه، ويعيش في القفص وبابه مفتوح، يقول:

---

٧٦) السابق ، ص٩ ، ١١ ،

٧٧) أصدر دخيل الخليفة عددا من الدواوين بدأها بشعر عمودي ، ثم خاض تجربة طويلة متميزة مع شعر التفعيلة كما نرى في ديوانه " بحر يجلس القرفصاء " دار المدى ، دمشق ، ١٩٩٩م ، صحراء تخرج من فضاء القميص ، دار أثر ، الدمام ، ط٢ ، ٢٠١١م.

٧٨) يد مقطوعة تطرق الباب ، دار أثر ، الدمام ، المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ٢٠١١م.

كلما وضعتُ قلبي في قفص
وجدت بابه مفتوحا
وأنا كائن يسجنني الهروب...!
كل هذه الفضاءات بيتي
غير أنني وحيد... وحيد...
مثل قلبي
أعد جروحي مثلما أعد الشيب في لحيتي
وباب القفص مفتوح...! (٧٩)

وهكذا تسبح الذات الشاعرة في فضاءات مفترضة ، وهي حبيسة باختيارها في قفص، تريد الفرار ، والباب مفتوح، ولكن الإرادة غائبة، فلم يعد في العمر ، والشيب الذي يملأ اللحية متسعًا للانطلاق.

ويتوسل "نشمي مهنا" ببناء سريالي ، مؤكدًا من خلاله أنه لا يملك إلا الحلم وإن تواضع أو لم يتحقق بالمرة، يقول في نص حمل عنوان: "انتحاره بالأمس" :

الولد الحافي
الولد الذي أتعبته الظهيرة
وأثقلته مرارة النسيان
خفض رأسه
ينهل من حافة النهر
فرأى
يدًا معروقة في الماء

---

٧٩) السابق ، ص٩.

وخيال مقعدِ
يوشك
أن يجهز على مكابرة قديمة
يروي للمارة أنه
سمع استغاثة في الغابة
ورأى عكازًا قرب المصب (٨٠)

الولد علامة على البؤس؛ حافٍ، متعب من شمس الظهيرة الحارقة، يريد نسيان بؤسه دون جدوى، يذهب للنهر في الغابة، فيشاهد يدًا معروقة في الماء، وخيال في الماء يتخذ هيئة القاعد، إنها صورة لرجل عجوز غارق، لم يتحرك ولم ينزل النهر، وإنما روى للمارة أنه سمع الاستغاثة، ولمَّا ذهب إلى مصدرها وجد عُكازًا لعجوز مفقود بالطبع.

القصة هكذا، طفل شديد الفقر يبحث عن بعض الخير، وعجوز غارق في النهر، يبحث عن من يخرج جثته، أي أننا بين زمنين متضادين: طفل وعجوز، وبين فعلين متضادين: بحث عن العيش الهنيء، وبحث عن من يدفن الجثمان الغارق، أي أننا بين مأساتين، وزمنين، وشخصين، يتوازيان ولا يلتقيان وجهًا لوجه، لم ير الطفل العجوز، ولم يدرك العجوز وجود الطفل. ولم يتبق من المشهد إلا حكاية يقصُّها الطفل على المارِّين في الغابة.

---

٨٠) الآتية كغد مألوف، نشمي مهنا، مسعى للنشر، الكويت، ٢٠١٢م، ص٥٤، ٥٥ ونشمي مهنا شاعر كويتي أصدر عددا من الدواوين، بادئا بالتفعيلة، ثم قصيدة النثر، وأبرز أعماله الديوان المذكور أعلاه، وديوان البحر يستدرجنا للخطيئة.

٢) أنسنة المادي وتشيؤ المؤنسن (الدلالة المتعاكسة):

وذلك بأن تتحول النظرة إلى كل ما هو مادي في حياتنا إلى كائن حي ناطق ، أشبه بالإنسان ، في الوقت الذي يصبح الإنسان نفسه مجرد شيء يتحرّك ، معروف وسط وطنه وعالمه بأنه مجموعة من الأرقام أو الأوراق المُحمّلة بأرقام تميزه ؛ مثل بطاقة هويته الوطنية ، وجواز سفره ، وشهادة ميلاده ، وأقدميته في عمله. إنها مأساة الإنسان المعاصر ؛ حين يصبح شيئًا متناهي الصغر في خضم من البشر ، في الوقت الذي تصبح فيه معالم الأمكنة والأشياء ذاتها مؤنسنة ، يبوح إليها الإنسان بخواطره ، وينتظر أن تغيثه ، فكأنه يقيم علاقة معها ، فهي تحتويه بوعائها المادي ، مثلما هو يرتبط معها نفسيا يقول "صلاح دبشة" في قصيدة "أمل" :

عُمَّال النظافة
يمسحون المدينة بأخلاقهم
يلملمون أخلاقنا من الشوارع
أخلاقنا التي أتعبتهم
وعلقت أفكارهم على الحائط
أحاديثهم تخرج من الخبز
ومن قطرات العرق
الجافة على جلودهم
حين يتكدسون منتصف الليل
في غرف ضيقة
... المتفائلون منهم فقط
يدعون الله
أن يجدوا شارعًا بلا أخلاق
ليستريحوا فيه (٨١)

---

٨١) مظاهرة شخصية ١ ، ص١٤ ، ١٥.

تتوحد الذات الشاعرة مع عُمَّال الشوارع في الكويت، هؤلاء الفقراء الذين يعملون عندما ينام الناس، ويحملون ما يرميه الناس، جاءوا من دول جنوب شرقي آسيا، مختلفي الأعمار، متوحدي الهموم، والتعبير في النص دقيق، متعاكس في دلالته، فهم يضعون أخلاقهم على الطرقات بامتهانها يوميا، ويجمعون مهملات الناس الملقاة بفوضى. وهم يعيشون في تكدس وضعة، ويكون حلمهم، فقط الحلم، أن يجدوا شارعًا بلا أخلاق.

الدلالة المتعاكسة هنا كامنة في: تحوير دلالة لفظ أخلاق، فهي لدى العُمَّال تعني جهودهم الحثيثة ليلاً ونهارًا، في أوقات تفريغ القمامة المعتادة، فأخلاقهم جهدهم، ومعاناتهم، وهمومهم المنثالة في الشوارع، وعلى الجانب الآخر، فإن دلالة الأخلاق لدينا، نحن القاطنين في الشوارع والسائرين فيها، أنها سوء سلوكنا وتعالينا، على شارع نظيف، لا نعلم أن مُنظِّفيه يبذلون الهمَّ والكدَّ، ولا يجدون مقابلاً إلا تكدُسًا في غُرف... أيضًا، تبدو الدلالة معكوسة في "شارع بلا أخلاق" حيث إدانة لسلوكيات خطأ، تتعب جامعي القمامة، الذين هم أصحاب أخلاق.

وتقول "عالية شعيب":

الساتان الأسود يفلت فراشاته
راحة يدي لتعب الوسادة
إصبع يبحث عن آخر
وقلبي يهدأ
بعد أن صفعه الفراغ
ذراعي معلقة
في الممر المظلم ببياضه
نساء لوحاتي يعطينني ظهرهن

جناحان لسقف الروح

وشفتاي تسقطان [٨٢]

جاء الوصف للحظات ما بعد الفراق، حيث الفراغ، وتركز على رصد تغيرات الماديات حولها، والجديد في هذا المقطع: التوحد مع الشيئي، فراحة يدها في علاقة مع وسادتها فكأن الوسادة تشعر بألمها، وقلبها هادئ بعدما غاص في فراغ حياتها (الزمني والمكاني في آن)، ولوحاتها – بوصفها فنانة تشكيلية – المعلقة حولها، تتحرك نساؤها، رافضة سلوك ووجود مبدعتهن، وتكون المحصلة: الروح لها جناحان يتداعيان، وشفتاها تسقطان، في إشارة إلى ضياع النفس والكلام.

وتقول "سعدية مفرح" في نص يحمل عنوان "قرار" :

أقرِّر أن أنظف ذاكرتي المليئة بأكداس من الوجوه

أرتِّب الذي ما زال صالحًا منها في زاوية قصية

وأرمي البقية على قارعة الطريق

يا الله ......

متى نبتت كل هذه الأجساد وزينت الشارع ؟ [٨٣]

صارت الوجوه / البشر قمامة، ومكانها في الذاكرة، وعلينا أن نكون أُمناء مع أنفسنا وذاكرتنا، ونتعامل مع الوجوه الصدئة تعاملنا مع المهملات، بإلقائها على قارعة الطريق، حيث سيأتي عمال النظافة لجمعها، أما البقية الصالحة منهم فلن يكونوا في بؤرة الذاكرة، بل في ركن بعيد منها. في إدانة

٨٢) عناكب ترثي جرحا ، م س ، ص٢٩.

٨٣) مجرد مرآة مستلقية ، سعدية مفرح ، دار المدى للنشر ، دمشق ، ص١٩٩٩م ، ص٦٩.

واضحة لكل البشر حولها، وأنها تريد أن تحيا بذاكرة شبه جديدة مع الوجوه، نقول شبه لا كل، فمن الصعب التخلص من أناس موجودين بالفعل حولنا.

إذن أصبحت الوجوه أشياء تُلقى ، لأنها لا حاجة لنا بها ، ولكن تلك الأشياء ستنبت في الشوارع من جديد، وتزينها، لأنها تجيد هذه المهنة، مهنة الزينة والزخرفة، وهذا سبب إلقائها من الذاكرة.

دلالة جديدة، نفس تدين البشر وتجعلهم أشياء، وهم يقبلون الشيئية وينبتوا ما اعتادوا عليه من زخرفة وزينة، لا عُمق فيها ولا أخلاق.

أما "نشمي مهنا" فيؤنسن النص على طريقتها، يقول:

جلسنا

والقصيدة كانت هناك

على الرصيف

...

لم ننتبه

ولم تتعثر بها خطوات المارّة (٨٤)

النص مُهدى إلى الشاعر "عبد المنعم رمضان" حينما التقاه في القاهرة، وحين جلسا كشاعرين، يتحاوران، ولكن القصيدة وهي المشترك بينهما في الإبداع، كانت في منأى، ربما لأن الحوار بينهما كان إنسانيًا أكثر من كونه إبداعيًا ، في تأكيد على أن الإنساني يفوق الشعري، ولكن الشعري لن يبتعد عن صاحبيه. الأنسنة تبدو في تلك القصيدة التي اعتلت الرصيف، تطالع الشاعرين، دون أن ينتبها إليها أو يصطدم بها المارة، فكأنها جنيّ لا يراه إلا قريناه.

---

٨٤) الآتية كغد مألوف ، ص٨٧.

ويتعاظم المكان حتى يتأنس كزوجة، يقول في نص بعنوان "رباط" :

في أخر ساعات الليل
أحسن أن هذه المدينة زوجتي
عليها أن تنتظرني إلى آخر
إشراقات الفجر (٨٥)

النص مكتوبٌ في وحي أشهر غربته في لندن، في فراق واضح مع أهله، وفي ساعات الليل، يتأمل هذه المدينة العملاقة، بعيني مغترب، فتبدو على رحابتها كأنها في أحضان الذات الشاعرة، وتكون الدلالة في سؤال : هل استطاع أن يحتوي المدينة في أعماقه، أم احتوته المدينة فخالها زوجته؟ يبقى السؤال معلقاً فالغاية تظل في أعماق النفس وهي إقامة علاقة مختلفة مع المدينة / المكان.

وتُطلُّ تجربة مختلفة للشاعر إبراهيم الخالدي (٨٦) ويبدو احتفاؤه الدائم بالوزن الشعري، والذي غلَّف مجمل تجربته، حتى في نصوصه النثرية، فبها بعض العمودي والتفعيلة، والاحتفاء بالقافية... يقول في نص بعنوان "منزل ٦٣" :

سقوفك المقوسة
نخلاتك الباسقة
أبوابك المقلقلة
جدارك الخارجي المنذر بالسقوط...

---

٨٥) البحر يستدرجنا للخطيئة ، نشمي مهنا ، دار الفارابي ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص٩٩.

٨٦) شاعر كويتي من جيل الشباب ، أصدر عدة دواوين بادئا بالعمودي ثم التفعيلة وأيضا قصيدة النثر في بعض تجاربه ، ومن أبرز دواوينه : دعوة عشق للأنثى ، ١٩٩٤م ، عاد من حيث جاء ، ١٩٩٧م ، احتمالات المعنى ٢٠٠٥ ، وجمعها وأضاف عليها في كتاب أسماه: ربما كان يشبهني، ٢٠١٢م.

أيها البيت الذي تستفز التجاعيد في حيطانه
ودمع الأب والأخت والخالة
وسعلة الأب
والعامين الأخيرين
أيها البيت وحيدا وشاخصا
مثل أثل المقوع
تبدو كملك مخلوع
كلاعب معتزل
كشاعر أضاع لغته (٨٧)

بات البيت عالمًا، حاويًا للذكرى والخاطرة، يتوقف الشاعر أمامه توقف جده الشاعر الجاهلي أمام الأطلال، ولكنه يجعل البيت إنسانًا معالمه التجاعيد وبدا جامعًا لبشر عنوانهم الخيبة، فالملك بلا عرش، واللاعب مقصي عن الملاعب، والشاعر مفتقدًا لُغته، كل هؤلاء يبرعون عندما يمتلكون ما يظهرون فيه براعتهم من خلاله، لم تطل الوقفة عند البيت المؤنسن، بل سرعان ما أعادته الذات الشاعرة إلى ماديته، أو بالأدق جعلته قبرًا...

دفنتُ فيك أسناني اللبنية
وأسنان أطفالي
... فلا تبخل بسعفة على ولدي العاق

صار المنزل قبرًا، لكنه يحوي مفارقة ظهرت في استحضاره ابنه العاق، والدلالة هنا واضحة، فليس العقوق بمعناه المعروف من جحدان الوالدين، وإنما بجحود الابن لمكان النشأة والطفولة، فكأن الشاعر يقف ببيت طفولته القديم شاكيا عقوق ابنه لبيت والده الجديد.

---

٨٧) ربما كان يشبهني ، إبراهيم الخالدي ، حقوق الطبع للمؤلف ، مطبعة الدروازة ، الكويت ، ٢٠١٢م ، ص١٩١ ، ١٩٢.

٣) مفارقة الدلالة، دلالة المفارقة:

حيث تكون المفارقة عنوانًا في بناء النص، بكل ما فيها من مفاجآت واستحالات وأيضًا نكبات، وما بين دلالة المفارقة ومفارقة الدلالة، نجد رؤى تتلاقى مرة، وتتضاد مرات، ومنها تكون الدلالة العامة التي تكون صادمة، لأنها تكشف إلام وصلنا في حياتنا.

في نص بعنوان: "وحشة" لسعدية مفرح تقول:

الصحراء ؟!

يا لوحشة البيت المتسع !

وفراغه البائس المخيف.

الصحراء إذن ؟!

يا لوحشتها في فضاء المدن التي تعرض وتطول شوارعها بسرعة

والطائرات التي تطير على بعد منخفض

وهؤلاء الذين يفضون بلاهتها القديمة

من أجل عطلة نهاية أسبوع خالية من التلوث (٨٨)

الوحشة في المنزل الواسع، امتدت إلى فضاء المدينة الأكثر اتساعًا، ليتلاقى الاثنان مع فضاء الصحراء بكل ما فيه من تمدد شاسع، وفراغ مصمت، وظلام مهلك، ويكون السؤال في النص: هل يمكن أن تكون مظاهر العمران حولنا مثل الصحراء؟ أو تعود الصحراء – التي فررنا منها في مدننا – إلى بيوتنا وعمراننا؟

تكون الإجابة بالإيجاب، لأن الذات الشاعرة ترصد وحشة في العمران حولها، فكأن الصحراء التي جاءت، لم تأتِ كأرض، وإنما جاءت كشعور.

---

٨٨) مجرد مرآة مستلقية، ص٣٤.

وهنا تكون المفارقة حيث يأتي المكان ليس بماديته وإنما بإيحاءاته وغضبه، في الوقت الذي يفرغ فيه العمران من الأنس والبهجة ويكتسي بأجواء الصحراء، لا تتعاكس المفارقة، فالصحراء تكسو المدينة والمنزل، ولا تكتسي منهما بشيء، لأن الأمر ليس في المكان (المنزل والمدينة) وإنما في أعماق الذات... النفس الموحشة.

وفي نص بعنوان "لغات بدائية" يقول نشمي مهنا:

اللغة الثالثة

بعد الحادية عشرة ليلا

تبتلعكِ الغرفة الضيقة

وتنهال على رأسك

كل النهارات (٨٩)

الخطاب موجه للحبيبة، فقد فشل في حوارها بلغات عصرنا فآثر أن ينتهج سبيل لغات بدائية، وجاءت اللغة الثالثة واصفة إياها في غرفتها الضيقة، فقد تكبرت على العشيق، وآثرت أن ترتكن إلى مكانها الضيق، حيث تطاردها ذكريات يومها. تبدو المفارقة في تلك المطاردة التي تمارسها ذات العاشق نحو الحبيبة، حيث تصف أزمتها، فهي تفرُّ من لقاءات الحبيب إلى المكان والذكريات، فيصبح المكان كوحش أسطوري يبتلع المحبوبة، وتتحول الذكريات النهارية إلى مطارق على رأسها، ليكون المخرج أن تفرَّ إلى الحبيب.

ويقص علينا "إبراهيم الخالدي" لقاءً بموظف بأحد البنوك، أخرجه من طابور الانتظار، بعدما أنهى معاملته المصرفية، وراح يستعيد معه ذكريات

---

٨٩ * الآتية كغد مألوف، ص٦٦.

مشتركة بينهما حينما كانا طفلين ومراهقين ، وكانت فرصة للموظف أن يحدثه عن:

أمه التي أنهكها غسيل الكلى

وابنته التي ولدت بلا عينين

عن راتبه البسيط

وسنوات عمره الضائعة

زودني برقم هاتفه الجديد

وحالما خرجتُ... رميت رقمه في سلة المهملات

موظف البنك... هذا الذي كان يخاطبني باسم رجل آخر

ربما... كان يشبهني

إنها مفارقة على مستويات : استماعه لموظف يعلم أنه ليس صديقًا من قديم له ، والموظف غير منتبه لملامحه ، ويناديه باسمه ، فكأنهما غريبان متلاقيان على ألم ، والمفارقة الثانية في إلقاء الشاعر هاتفه غير عابئ به ، مؤكدًا للمتلقي أنه كان مجرد سامع لفضفضة موظف مأزوم ، والمفارقة الثالثة أن ذات الموظف يشبه ذات الشاعر ، في الألم وتقلبات الحياة ، مما يتطلب منا إعادة قراءة النص في ضوء تعدد المفارقات إن لم يكن تصارعها. وأيضًا ، فإن حياة الموظف الشاكي كما بدت في بوحه تشي بآلام جيل ضاعت سنوات عمره ما بين وظيفة براتب بسيط وهموم أم وأطفال ، جمعهم المرض والإعاقة.

وتدخل "دلال الجازي" في صراع مع الكلمات...

الكلمات التي لم أقلها

طاردتني في الحلم بغضب

كانت مسعورة ولها أظافر طويلة
تريد أن تغرسها في لحمي
لكي تخرج من هناك إلى هنا [٩٠]

لم يكن صراع مع الكلمات، لأنها لم تقلها، إنما صراع مع الذات التي امتنعت عن النطق، وآثرت الصمت، إلا أن الكلمات المكتومة، تعملقت حتى توحشت وباتت بأظافر طويلة... إنها إدانة للصمت، وللذات. وتبدو المفارقة في صراع مع غير المرئي، غير المتكلَّم به، المخزون في الأعماق، والذي بات وحشاً.

وتعيد قراءة دوائر الماء عندما يستقبل حصاة...

تموجات السطح الراكد
تلك الدوائر المتصلة
لم تكن إلا ضحكة الماء من نفسه
عندما ظن أن الحصاة الملقاة فيه
حياة [٩١]

بدأت المفارقة في رؤية العين الشاعرة لدوائر الماء، التي تكون أينما حلَّ الماء، ومتى ألقينا فيه حصوات، ولكن المياه تتأنسن، وتظن وهي الراكدة أو المتحركة، أنها يمكن أن تضحك، وتشتبك مع الحصاة التي ربما تحمل إليها الحياة. لتكون الدلالة النهائية هل يمكن أن تكون هناك إعادة قراءة للجمادات حولنا، لنرى فيها الحياة؟ فإن لم تكن بها حياة، فلنهب لها الحياة من أعماقنا.

---

٩٠) تشريح الأرنب الأبيض ، دلال الجازي ، مسعى للنشر ، الكويت ، ٢٠١١ ، ص٨٠ ، وهي شاعرة كويتية شابة ، درست الصيدلة ، وافتتحت حياتها الشعرية بقصيدة النثر مباشرة.

٩١) السابق ، ص٦٠

٤) تعدد الذات وتجزّؤها:

ويعني أن تصبح الذات الشاعرة متعددة في النص الواحد، نستشعرها من خلال تعدُد الضمائر، أو مخاطبة الذات لذات أخرى، أو الحديث عن الذات بضمير الغائب والمتكلم في آن... أو أن ننظر في أحوال ذواتنا، ومدى علاقتها بأجسادنا فإما أن نبرأ منها أو نجلدها.

ربما يكون هذا النمط متواجدًا في تجارب شعرية سابقة، ولكن في تجربة قصيدة النثر، يتخذ مناحي مختلفة، لأن تعدد الذات يرتبط بإعادة تقييم الذات لفعلها وإنجازها في الحياة، وأيضًا لعلاقاتها مع الآخرين، إذن، الذات تتعدد، وقد تصبح الذوات الأخرى واحدة في نظر الذات المتعددة.

تقول سعدية مفرح في قصيدة بعنوان "بيننا" :

لها الضوء والصور والأسئلة العائلية
لها رائحة المطبخ وصداع الصغار...
لها نافذة تستطيع فتحها، متى شاءت وإجابات عالية النبرة
لها رفقة أزليون وسؤال أزليّ...
ولها الآخرون
وأنا ؟!
أنا لي ستائر مسدلة وتفاصيل
وتفاصيل... مجرد تفاصيل (٩٢)

فنحن أمام ذاتين كما نعي في ضمائر النص: (لها، أنا)، ولكننا في الحقيقة نجد أننا إزاء ذات واحدة، الأولى تعيش وسط خضم العائلة، بصخب الأطفال وازدحام الحياة اليومية، وهذه هي الأنثى الغائصة وسط العائلة، إنها

---

٩٢) مجرد مرآة مستلقية، م س، ص٧٨.

الأنثى العائلية، المجتمعية، التي تحمل عبء الأطفال والطبخ والضجيج، أمَّا الأنثى أو الذات الشاعرة (أنا)، فهي صنعت ستائرها التي أسدلتها على ذاتها الخاصة، كي تمارس شعريتها، أو تفرُدها، أو شغبها، أو ضجيجها، مع نفسها، في خلواتها، حيث تعيش التفاصيل بشكل مختلف.

إنها تتأمل حقيقة ذواتنا، عندما نعيش بوجوه عديدة، مع عائلتنا ثم مع إبداعنا الخاص، والغريب أنها جعلت الآخرين (الجميع)، في عينيها ذاتا واحدًا، كما في قولها: "ولها الآخرون"، فهم جميع، ولكنهم في نظرها واحد... ولابد أن ننتبه إلى أن دلالة التفاصيل المتكررة في النص، تعني أمور الحياة ومشاغلها، فهي تغرق الذات العادية المهتمة بالطعام والصخب والأولاد، وتصبح وسيلة للتأمل للذات الشاعرة عندما تسدل ستائرها عليها.

ويحوِّل "دخيل الخليفة" ذاته إلى جسد، متمسكًا بكون جسده معبِّرًا عن ذاته، غير مؤمن بأن ذاته / منفصلة عن روحه... يقول في نص بعنوان "مشاجب":

رؤوسنا بحاجة إلى مشاجب
نعلقها قرب أقدامنا
ثم نسلم أجسادنا لمن يشتهي جلدها
دون رأفة
وبلا رقيب[٩٣].

باتت الرؤوس مثل الملابس تُعلَّق في مشاجب؛ التي حوت الأقدام أيضًا، أما ما يتبقى من الجسد فهو غنيمة لمن يريد جلدها. إنها إدانة للذات / الجسد، حيث رأى أن الجسد لا يستحق إلا العقاب. ولكن الجسد المطروح غير

---

٩٣) يد مقطوعة تطرق الباب، م س، ص٧٦.

مكتمل، إنه بلا قدم ولا رأس، فكلاهما معلق على المشجب، وتبقى دلالتها بالتالي معلقة، ولا نملك إلا تأويلات ؛ فإما أن عقابهما قادم، أو في تعليقهما العقاب ذاته، أو أن الذات مستغنية عن الجسد، الذي أرهقها بمتطلبات رغباته، فهي محتاجة للعقل تفكر به وتعي، والأقدام لعلها تقفز عليها أو تطير.

وفي اللغة الرابعة لخطاب نشمي إلى الحبيبة:

هل كانت تبالغ
حين انفلت منها الجسد
وظلت هيبتها
متكئة على الريش ؟ (٩٤)

فالحبيبة في أزمتها، صارت كالطائر، ذات بلا جسد، والغريب أنه بعد ضياع الجسد، تبقى ريشها، يحوي الروح، ويكون السؤال عن جدوى البقاء بهذه الصورة السيريالية، إلا أننا نرى أن الذات الشاعرة تنتهج سبيل العشق الروحي مع الحبيبة مؤكدة على نفيها للجسدي، الذي انفلت منها دون أن نعرف أسبابه.

ويفصل دخيل الخليفة ذاتها كصورة، كي يتأملها جيدًا...

هذه الصورة المعلقة لا تشبهني
عينان غائرتان كقبر
أنف كقنطرة حطّمها فلاحون
لحية زارها ضيوف كثر

---

٩٤) الآتية كغد مألوف ، ص٦٧.

يرتدون دشاديش بيضاء
شعر تساقط كثيراً قرب نقاط التفتيش
شيء واحد سرقته الصورة مني
شيء يسمونه الحزن...! (٩٥)

الصورة لا تشبهه بالفعل، رغم أن النص حمل عنوان "صورتي" الذي يؤكِّد أن ما يتأمله أمامه هو صورته بالفعل، ولكنه يعيد قراءتها في ضوء واقع مؤلم، فيه من أزمة الوطن والأمة، حيث نقاط التفتيش ترهب النفوس، وحيث غارت عيناه فبدت قبرًا، في دلالة على الموت الناضح في نظراته... والشيء الذي أُخذَ منه يُسمَّى الحزن... فالصورة صورته بالفعل، ولكن الحزن غير نابض فيها. إنها الذات عندما تنخلع، وتعلق كصورة، ومع ذلك هي بعيدة عن أعماق صاحبها، فالصورة حبس ظلًّ وليست حبس روح وإحساس.

في نص بعنوان "أحسد الشرخ على الجدار" نرى شغبًا مع دلال الجازي:

الخط الوحيد الذي لا يتوقع أحد استقامته
ولا أحد يطلب منه الوصول إلى مكان ما
أعرج وسعيد بنزهته (٩٦)

الذات هنا تحسد المادي، إنه شرخ في جدار، يتمدد كل يوم، سعيد باختراقه الحائط دون صد، لا يهمه أن يحتفظ باستقامته، ولا باعوجاجه، يهمه أن يتنزه كيفما شاء، وأينما رغب. الذات / شرخ، والحياة / جدار، والأمنية / حرية التنزه، في شوق إلى التمرد، فالذي يمنع الذات الإنسانية أن

---

٩٥) يد مقطوعة تطرق الباب، ص٤٠.

٩٦) تشريح الأرنب الأبيض، ص١٠٤.

تعيش الفوضى كيفما اتفق هو قيود العقل والقلب والمجتمع، وتلك القيود لا تهم الشرخ، الذي ربما يحدث فوضى وهدما، ولكنه سعيد بفوضاه، ويرى أنها تمرده العفوي.

٥) البنية المتضادة:

بأن يشتمل النص على تضاد في اللفظ دلاليًا وسياقيًا، بحيث تصبح بنية النص قائمة على التضاد، ومن خلاله تتضح الصورة، وتضاء الرؤية. فعندما تبحث الذات الشاعرة عن ذوات أخرى في تكوينها، اختفت بتراكم السنين، يصبح المختفي مضادًا للظاهر، والظاهر باحثا عن ضده المختفي.

بعيدًا جدًا
في إحدى زوايا طفولتي
نسيتها
كانت ترافق كل تفاصيل يومي
وكلما أوغلت في العمر
تذكرتها أكثر...
كلما أوغلت أكثر
ابتعدت أكثر
هب أني عدت بظهري للخلف
فهل سأجدها تنتظر عودتي بصبر ؟
أم تراها كبرت أيضًا
وما عدتُ غير ذكرى
محشورة في زوايا طفولتها البعيدة ؟! (٩٧)

---

٩٧) مجرد مرآة مستلقية، سعدية مفرح، م س، ص٦٨.

إنها الذات البريئة، الساذجة، غير الملوثة بزخم الحياة و خبراتها التي بها الكثير من النفاق والخديعة والمواربة والسكوت، لم تفصل الذات الكبيرة أسباب بحثها عن ذات طفولتها، ولكنها أقامت بنية متضادة الدلالة في النص، الكبيرة تبحث عن الصغيرة، ولا تجدها، لأنها ببساطة اختفت وسط توغل الذات الكبيرة بكل وعيها وخبراتها وكثير منها لا يتناسب مع ذات الطفولة... لذا كلما توغلت الذات الكبيرة في العمر، كلما تناءت عن الذات الصغيرة، حتى يكون التضاد في التنائي أشد من التضاد في الصفات والسلوكيات... وبعبارة أخرى، فإن الذات الشاعرة تستحضر طفولتها وتبحث عنها ولكنها تفتقدها تدريجيًا، لأن الوعي بالعالم المحيط والمحبط يجعل الذات/ الطفلة، لا تستطيع العيش مع الذات / الأنثى. ويكون السؤال: ماذا لو عادت الذات الكبرى بظهرها أي بزمنها، هل ستجد الذات الأخرى؟ إنها سؤال استحالي، مثلما تكون الإجابة مستحيلة متشككة، لأن الذات الطفلة ربما تكون تضادت مع نفسها وكبرت، في رد فعلي، على عودة الذات الكبيرة وارتدادها الطفولي... وهكذا، نحن إزاء تضاد موازٍ، ذاتان هما ذات واحدة، ولكنهما تسيران في خطين متوازين، زمنيا، رغم وجودهما في أعماق ونفس واحدة.

ويشكك نشمي مهنا فيما حوله من أشخاص وزمن ومكان، بعدما غادره الأصدقاء وتركوه للكؤوس الفارغة، يقول:

كان علي أن أفهم أن الباب لا يتسع

... وأن الليل مجرد نزهة وقت

وأني كنت أحمِّل العربات لفائف أسرار لا تعنيها

أما الأحصنة المعروفة

فلم أكن أفهم

أنها ذاهبة إلى شأن آخر

إذًا...
سأنتظر الليل القادم بمكاني هذا
المكان نفسه
وأراقب نوايا الليل (٩٨)

يتمثل التضاد في هذا التشكيك الذي مارسته الذات الشاعرة إزاء ما يحيط بها من أشياء وماديات حقيقية حوله، ولكنه دخل في صراع مع الليل، ليس بوصفه زمناً كما يتبادر لنا، وإنما لا يقين في الكون كله، وجاء اختياره كلمة الليل إمعانا في الدلالة على الغموض الذي نستشعره إزاء الظلمة الليلية الحالكة. وتأتي دلالة الباب في إشارة إلى محاولة ولوج النفس عبر فتحته الضيقة، ولكن يكتشف أن لا إمكانية لهذا. فبنية التضاد نراها في التشكيك في الباب ، والليل ، والأحصنة ، والمكان ، فكلها عناصر مادية وزمنية تعطي إشارة عكسية على رغبة الشاعر في الوصول إلى يقين ما ؛ لم يتحقق ، ولكنه لا يملك إلا الانتظار لعلَّ القادم في المكان والزمان والأشخاص والأحصنة يحققون ما يصبو نحوه.

ويلتقط إبراهيم الخالدي موقفاً... في قصيدة "توقيعات" :

ترتب فساتينها
وقوارير العطر والزينة
كلَّ مساء تمسح المكياج
وترمي للمدى دفتر شاعر
(موكّل بفضاء الله يذرعه) (٩٩)

---

٩٨) الآتية كغد مألوف ، ص٣٧ ، ٣٨.

٩٩) ربما كان يشبهني ، ص٢٠٥.

موقف لحبيبة شاعر ، هي مشغولة بملابسها وقوارير مكياجها ، وهو مشغول بالكونية وفضاء الله الممتد الذي يمرح فيه تأملاً ، هي تريده جسدًا ، وهو هائم في الملكوت روحًا ، قد يكون بينهما حب في يومًا ما ، ولكنه حب متضاد ، لأنه ترنو للحياة على الأرض ، وهو يرنو للسماء. تناص الشاعر كما ذكر في نهاية المقطع مع شطر شعري للشاعر ابن زريق البغدادي ، وفي التناص استحضار لقصة حب تراثية لابن زريق ، أجبره الفقر والحاجة على فراق محبوبته في المغرب ، والذهاب إلى الأندلس ، وفني الحبيبان ، وبقيت منهما قصيدة "لا تعذليه" الشهيرة التي خُلِّدت عشقًا وألمًا وفراقًا.

أمَّا "دلال الجازي"، فهي ترنو إلى أبي الهول في مصر...

بأنف مكسور وفم يملؤه التراب
يحدق في أفواج السياح الآتية من كل مكان
تقرضه الريح شيئًا فشيئًا وتمضغه الرمال المحرقة
أبو الهول... لا يملك إلا عينين ذاهلتين في فراغ الأبدية
وصرخة مكتومة ! (١٠٠)

التضاد يتأتَّى من منظورين ، منظور السُّياح المشاهدين لهذا الصرح الأثري المنحوت المدفون في الرمال، ومنظور غاب عنا وهو للصرح نفسه، كيف ينظر للقرون المتتابعة عليه، والعيون والكاميرات المصوَّبة إليه، إنه في حالة ذهول وهناك صراخ مكتوم بين جنبيه، غير قادر على البوح وهو المختزن لتاريخ عرفنا بعضه ، وجهلنا بقيته ، فهل يمكن له أن ينطق أو يصرخ ؟ وتكون الرسالة ، فلنضع أنفسنا موضع ما نشاهد ، فقد نخرج بالمزيد، فمجرد تبديل المكان والموقف يولد رؤى جديدة.

---

١٠٠) تشريح الأرنب الأبيض ، ص٧٣.

٦) الرؤية بين الذات والعالم:

حيث يكون اللا يقين سبيلاً وعنوانًا ، فعقل الشاعر ساعٍ إلى محاولة فهم العالم المحيط أو القبض على الكون الفسيح، وتكون المحصلة صفرًا، وعودة العقل إلى الذات خائبًا ، وتكتفي الذات بالمحاولة من جديد ، وتستمر المحاولات بقدر استمرار الأسئلة.

تقول سعدية "مفرح" في نص حمل عنوان "هذه الليلة" :

سأستمر في محاولتي الأبدية
لتفسير العالم أو ما يحدث حالا
ومحاولتي الأخرى
لتفسير قصيدتي الجديدة
هذه الليلة
ستكون مورقة بما يكفي لكتابة قصيدة
أو قضم تفاحة عبقة ! (١٠١)

أرادت الذات أن تُفسِّر العالم ففشلت، فلجأت إلى تفسير قصيدتها الجديدة، فلم تستطع، كلها أمل في ليلتها أن تصل إلى نتيجة مثمرة. إنها قصيدة الحالة أي التي تُعبِّر عن حالة الذات في لحظة معيشة ما ، لم تخرج منها ، لأنها جعلت نهايتها مفتوحة ؛ إما كتابة قصيدة أو التهام تفاحة طيبة الرائحة... وأيضًا لم نعلم كيف دخلت في الحالة أو مسبباتها ، وإنما قرأنا الحالة في منتصفها بالفعل "سأستمر " الذي يعني دأب المحاولة وتكرارها. بدأت الحالة بالسعي إلى تفسير يقيني للعالم من حولها ، ولأن اليقين مفقود والذات أقل كثيرًا مما تتخيل فإنها أرادت تفسير نص شعري / قصيدة، وهذا سهل لأن

---

١٠١) مجرد مرآة مستلقية ، ص٩١.

الذات الشاعرة تتحدث عن نفسها، فهي تملك النص الشعري الذي هو من إبداعها، ولكنها تكتشف عقم محاولتها، فالنص يتخلق في أعماقها، ولكنها لا تدري أن تخلّق النص في النفس لا يعني امتلاك النفس المبدعة له، والدليل أنها غير قادرة على تفسيره ولا حتى القبض عليه لمعرفة تكوينه وإلا لما قضمت التفاحة. بعبارة أخرى: نكتشف أن الذات صورة من العالم الذي لا نستطيع فهمه، مثلما لا نستطيع أن نعي حقيقة ذواتنا. وهذا لا يقين جديد، يشمل الذات الشاعرة، مثلما يشمل العالم من حولنا.

ويقول نشمي مهنا:

دع يقينك هذا الذي ألبسته جبة قديمة
وأسميته الجدّ الحنون
واقفًا تحت المطر
ناظمًا غيمات الليل بسلك الذاكرة
شاكًّا في مرآته (١٠٢)

رغم أن الخطاب في القصيدة موجَّه إلى الحبيبة، التي التقاها في أمكنة عدة، إلا أنه يشكِّك في اليقين الحياتي دون تحديد ماهيته، مشبهًا إياه بالجد الحنون، فكأنه يرى أن الموروث من التقاليد والأفكار، والتي يبثها الأجداد عادة، لا يحمل حقيقةً وإنما فكرًا، معرضًا للنظر والتشكيك وإعادة التقييم. وتأتي كلمة المرآة المستخدمة للدلالة على تأمل الذات لنفسها ولموروثها من اليقينيات.

ويقول أيضًا في نص "قناع" :

---

١٠٢) الآتية كغد مألوف ، ص٣٤.

بقبضتي اليُمنى
أتحدى العالم
ببسط اليسرى... أستجديه
كم أنا ضعيف ومراوغ (١٠٣)

هذا هو الإنسان في متناقضاته الملازمة له، والخادعة لعقله، يظن نفسه أنه قادر على التحدي وهو في الحقيقية يستجدي، وما بين الوهم والواقع تطل النفس البشرية في ضعفها، إنها صورة أخرى من اللايقين.

وتتحور الذات الشاعرة إلى أشياء، في مقارنة حثيثة بين كونها جسدًا يدمي أو أشياء مادية متحملة... يقول دخيل الخليفة في نص بعنوان "فؤوس"

لو أن جسدي جذع شجرة
لما تحمّل كل هذه الفؤوس...
تخيلت الأرض بساطا يطير بي
لأقبّل النجوم على حين غفلة
صحوتُ
والكل يرقص فوق عظامي
لو أن قلبي مصباح زيت
لما تحمّل كل هذا الدخان
الذي لطّخ الزجاج (١٠٤)

لم تتشيأ الذات، وإنما تتخيل نفسها، هل أهون عليها أن تكون جذع نخلة تتعاورها الفؤوس، أم يكون قلبها/ عُمقها مصباح زيت يحترق ويعبق الدخان

١٠٣) البحر يستدرجنا للخطيئة ، ص٩٧.
١٠٤) يد مقطوعة تطرق الباب ، ص٣٩.

زجاج مصباحه؟ إنه ألم الشاعر حين يريد أن يحلِّق في كون فسيح، ولكن الطين على الأرض يجذبه، وشرور العالم تحاصره، فيشتد ألمه، ويرى أنه يتحمل فوق طاقة الجذع وفتيل المصباح المحترق، ويتمنى أن تطير الأرض به، كبساط لعله فقط يلثم النجوم. حلم الذات في التحليق، يواجه بعنفوان مرفوض.

٧) العالم بين الصيرورة الحتمية والمتناقضات:

فمع فقدان اليقين، تحاول الذات الشاعرة قراءة العالم بشكل مختلف، فما دام اليقين الفكري مُفتقدًا، فلتبحث عن الحقيقة الموجودة، وما دام تلاقي الأفكار ضائعًا، فلتنظر في المتناقضات والمتضادات، دون التوقف عند مفهوم التضاد بلاغيًا، حيث يكون التقابل في المعنى واللفظ، فقد يأتي التضاد بين لفظين ظاهرهما عدم التضاد وسياقهما التضاد بعينه، وقد يكون التضاد / الطباق / التقابل برؤية البلاغة واقعا بل يعتمد النص عليه.

تقول "سعدية مفرح" في نص بعنوان: "نسبية" :

أسود وأبيض
بارد وساخن
عالٍ ومنخفض
بعيد وقريب
.... إلخ
نبحث عن أحدهما دائمًا
وفيما بينهما تبدأ يومياتنا
وتنتهي [١٠٥]

---

١٠٥) مجرد مرآة مستلقية، م س، ص٤١

هنا إبحار في المتضادات المعتادة ؛ الأسود والأبيض، البارد والساخن، العالي والمنخفض، البعيد والقريب... لعلَّ الذات تصل إلى يقين ما، أو فهم ما، ولكن الحقيقة أن هذا البحث بين المتضادات، لن يوصلنا إلى شيء، لأننا سنتعلق تلقائيًا بأحد طرفي النقيض / التضاد، فإمَّا نكون مع القريب أو البعيد، فلا يعقل أن نحتوي الاثنين، وهكذا تمضي حياتنا... إنه وجه آخر لقراءة التناقض في عالمنا، ذلك أن الذات هي التي تختار من نفسها أن تكون طرفًا، لأنها ببساطة غير قادرة على أن تكون محتوية للطرفين وما بينهما من درجات. والغريب أنها انحصرت في اليوميات في نهاية الأمر، ربما لأنها حقيقة تملكها بدلاً من الإبحار في ماض ضائع وغد غير واضح، وحاضر لا نستطيع إلا فهم ما حولنا فيه.

وتقول في نص بعنوان: "سادة" :

موتى يتناسلون
يتبادلون بعضهم
روحا بروح
وجثة بجثة
يمضون إلى موائد القبور متخمين
وينسون (١٠٦)

الموت حقيقة، والموتى جزء منها، بل هم الحقيقة المادية فيه، فكما نراهم أحياءً، نراهم أيضًا أمواتًا، ولو نظرنا إلى كل من حولنا من بشر سنكتشف أننا موتى أحياء على الأرض، أو أحياء سيموتون يومًا ، جثث متحركة، وأرواح ستطير إلى بارئها، هذه الحقيقة الأولى، أما الحقيقة الثانية فهي أن الموتى يُنسَونَ مع دفنهم من جانب أحبائهم الأحياء.

---

١٠٦) السابق ، ص٤٤.

ويحصر "دخيل الخليفة" العالم بين ثنائية معروفة... في نص "شر" :

ليت الشرّ
يرتاح من جنوده المجهولين
أتعبوه بشربهم الدمَ حارًّا
أوقفوه كثيراً على أطراف أصابعه
بينما الخير
يرتاح في قبره الأخير...! (١٠٧)

تبدو الثنائية في الخير والشر وهما متناقضان، ولكنهما في الحقيقة غير متواجدين، لأن جنود الشرِّ فاقوا معلمهم، فأتعبوه وحمَّلوه ابتكاراتهم ومعها لعنات ضحاياهم، أما الخير فهو مقبور، ويبدو أن الشرَّ المتعب سيلحق به، فقد صار العالم لا يعرف الشرور السهلة، والآثام البسيطة، إنه يرزح تحت شرور معقدة، فاقت الشرَّ الأصلي.

• • • •

- **خاتمة:**

كانت هذه إطلالة على أبرز معالم قصيدة النثر في الكويت، ظهرت مع جيل متقارب في العمر، إنه جيل التسعينيات، الذي اغترف من أجيال شعرية سابقة عليه، ولكنه أراد أن يتميز عنهم، بحكم حقائق الواقع المعيش ؛ حيث الكويت باتت متعولمة في مُدنها، كونية في أحلامها، تمتاح من إبداع العروبة، وتشارك العرب همومهم، وتتعاطى مع تطلعاتهم، فهي وإن

---

١٠٧) يد مقطوعة تطرق الباب، ص ٣٤

صغرت مساحتها ، وتناءت قليلاً في موقعها على الخليج الهادئ ، إلا أن أعماق شعرائها تمور بمثل ما تمور به قرائح نظرائهم في العالم الإنساني والعالم العربي، وفي كلتا الحالتين، لاشك أنهم يضيفون إلى المنجز الإبداعي الشعري ، مثلما ينهلون منه ؛ يتعاطون بروح العولمة بما في فضائها من فلسفة ما بعد الحداثة، وبما تتيحه قصيدة النثر من تمرد يفضي إلى بناء ، ومن بناء يفضي إلى جمال ، ومن جمال ينضح بالرؤية والهم والكونية ، ويغوص في تفاصيل اليومي ، ويحلِّق في المطلق الإنساني بكل قِيمه المشتركة.

بعضٌ من هؤلاء الشعراء تخلَّى عن نهج الوزن التقليدي وآثر أن ينتهج قصيدة النثر سبيلاً مثل سعدية مفرح وصلاح دبشة، وبعضهم كتب قصيدة النثر ، وما زال يتراوح في إبداعه ما بين الإيقاع واللاإيقاع مثل دخيل الخليفة، ونشمي مهنا، وإبراهيم الخالدي، وبعضهم عرفناه بقصيدة النثر مثل سعد الجوير ودلال الجازي. مما يشكِّل ثراءً في المشهد ، وعُمقًا في الجماليات ، وتنوعًا في الموسيقى ، فلا يمكن أن نتخيل مشهدًا شعريًا دون قصائد موزونة، وأخرى منثورة ؛ قصائد تغوص في الذات، وأخرى تحلِّق في السموات.

إن تلك الملامح لا تكمل اللوحة، وإنما تضع خطوطها الأساسية، التي لا شك تحتاج إلى دراسات عديدة، تنحو إلى التناول الرأسي للتجارب ؛ كي تكتمل الألوان ، وتظهر التفاصيل ، وترصَد الجماليات المضافة ، والأبنية الجديدة، لتتميز الذوات الشعرية، التي وإن اشتركت في ملامح، إلا أن كل ملمح يبدو مختلفًا عندما نقرأه في وجه كل شاعر ، وبذلك لا تصبح الصورة مجملة، بل هي إجمال وتفصيل، وتفصيل وتميز ، وتميز وإضافة.

ما بعد الحداثة و الفن التشكيلي

مناقشة للقضايا و الإشكالات

عندما نقرأ الفن التشكيلي ضمن فِكر ما بعد الحداثة ، فإن ثمة أشكالاً ورؤى فنية تبدو واضحة في التجارب الفنية التشكيلية في العالم الخارجي عامة، وفي العالم العربي خاصة، والتي يمكن رصدها خلال خمسين العام الأخيرة، بعد انتشار رؤى ما بعد الحداثة في الفنون البصرية (الفن التشكيلي والنحت والعمارة...).

فالملاحظ أن الفن ما بعد الحداثي يتضمن انفصالاً – والبعض يسميه قطيعة جذرية – عن ثقافة الجماليات السائدة، وسعيه لتأسيس جماليات جديدة تتماشى مع التغير البنيوي في التنظيم الاجتماعي – الاقتصادي، حيث مجتمع وسائل الإعلام ومجتمع الاستعراض وما يمكن تسميته "المجتمع الاستهلاكي" أو مجتمع الاستهلاك أو المجتمع البيروقراطي للاستهلاك المنظم، وكذلك في المستجدات الحادثة في وسائل الإعلام وفي البنية المعرفية والاتصالية في المجتمع المعاصر ، فيما يطلق عليه "المجتمع ما بعد الصناعي". حيث يضع مُفكِّرو ما بعد الحداثة العلم والتكنولوجيا في مكانة أساسية، يطلقون عليها مكانة التكنوقراطية والتحكم في المعرفة والمعلومات، ويتفرع منها ما يُسمَّى ممارسة Doing science [١٠٨]، والتي تعني أن العلم ومنجزاته وتقنياته باتت متحكمة بشكل أساسي ومحوري في حياتنا ، ولا يمكن تخيل حياتنا بدونها ، بل باتت تشكِّل ذائقتنا الجمالية، وهو توجه يركِّز على الإعلاء من دور التقنية المعاصرة ، التي هي نتاج مباشر للثورة العلمية الهائلة ، وما صاحبها من انفجارات معرفية، لا تكاد العقول تلاحقها. وهذا لا يعني حصر ما بعد الحداثة في البعد العلمي التقني فقط، بل هناك أبعاد أخرى تشتملها حركة ما بعد الحداثة بكل تموجاتها الواسعة.

---

١٠٨) الوضع ما بعد الحداثي ، جان – فرانسوا ليوتار ، ترجمة : أحمد حسان ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤م ، تصدير الكتاب بقلم " فريدريك جيمسون " ، ص٧ ، ٨

ولعلَّ أبرز ما أثَّر فيه العلم الحديث هو اختراعه عشرات التقنيات التصويرية على مستوى الصورة الثابتة أو المتحركة (الفوتوغراف، الفيديو، السينما...)، مما دفع الفنانين التشكيليين إلى الاستغناء عن تصوير الواقع الذي هو ديدن الحقبة الكلاسيكية في الفن التشكيلي، ومن ثم باتت هناك مراجعات على طبيعة الفن ونظرة الفنان إلى الواقع بصريًا ورؤيويًا وشعوريًا في حقبة مدارس التشكيل الحديث مثل التأثيرية والانطباعية والوحشية والتكعيبية ثم الدادائية والسيريالية فيما يُسمَّى حقبة الحداثة في الفنون التشكيلية، كما انفتحت إيجابًا على الفنون الشعبية Pop. Art [١٠٩]. وكلها أعادت قراءة الواقع وتصويره والتعبير عنه بشكل مختلف، يمكن أن نطلق عليه "الإدراك الكلي Conception"، والذي يعتمد على ذاتية الفنان واعتبارها أساسًا في التعبير والإبداع. وفلسفة الإدراك الكلي تعتمد على الفكرة، وعلى المفهوم، أو التصور الذاتي لما تكون عليه الأشياء، بعيدًا عن الإدراك الحسي للأشياء الذي يكاد يحصرها في التصوير الحرفي لها [١١٠]. مما دفع الفنانين إلى إبداعات مختلفة، فلا حاجة لهم لتصوير الواقع، وإنما الحاجة لقراءة الواقع كما يتبدى في ذات الفنان، أو كما تستشعرها ذات الفنان والتي تحمل رؤاه الفكرية والفلسفية وخبراته الجمالية، وأيضًا مشاعره.

وبذلك تصبح الحقيقة الفنية ذاتية، يتوصل إليها الفنان من خلال تأمل داخلي ورمزيات قد تبعد نسبيًا عن العالم الخارجي، إلى الدرجة التي يختفي فيها العالم الموضوعي وتصبح النتيجة حينذاك تجريدًا خالصًا [١١١].

---

١٠٩) See more in : PO POMO: THE POST POSTMODERN CONDITION, Paula B. Hartness, B.A., A Thesis of Master of Arts, Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University, 2009, p 13&14.

١١٠) الفن في القرن العشرين، د. محمود البسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٣٨.

١١١) السابق، ص٤١.

وهذا ما تمَّ رصده في فنون ما بعد الحداثة ، بدءًا من انتهاء الحرب العالمية الثانية ، وما أحدثته من صدمة نفسية وعقلية في نفوس الفلاسفة والفنانين ، وشعورهم بإمكانية إفناء الإنسان لذاته بواسطة ما يخترعه من مدمرات. حيث تطور الفن التشكيلي مستفيدًا من تراكمات مذاهب الحداثة التشكيلية (السيريالية والمستقبلية والتكعيبية وغيرها) فصار أكثر توجهًا نحو تيار التجريد ، وإن كانت هناك أنواع أخرى من الفنون كانت تُنتَجُ بشكل موازٍ بعدها. وقد وصل فنانو الستينيات إلى مرحلة الصفر تجريديًا ، عندما أبدعوا أعمالاً مصغرة إلى درجة تصل لعدم رؤيتها ، وفي نفس الوقت مالوا كثيرًا إلى التجريد الفني لصالح الطرح الفكري الرؤيوي [١١٢].

كان تيار الحداثة قد ترعرع وثبّت أقدامه بدءًا من العام ١٩٠٠م ، وحتى العام ١٩٤٥م ، حيث تمَّت مراجعات كثيرة عليه ، متأثرة بالحرب العالمية الثانية ، وما حدث من إفناء للبشرية ، ليبدأ من العام ١٩٥٠م موجات ما بعد الحداثة ، والتي سارت الهوينى ، ومن ثم اشتدت وتنوعت تياراتها وإبداعاتها حتى يومنا.

وتشكِّل حركتا الدادية والمستقبلية – وهما من حركات الطليعية الحداثية – معيناً لفن ما بعد الحداثة ، فالدادية ساهمت في النظر إلى إحساسات جديدة في الذات الإنسانية ، في نظرها إلى نفسها من جهة ، وإلى نظرها إلى العالم من جهة أخرى ، وأهمية النظر إلى الألوان والأشكال وتأثيراتها النفسية والفكرية. أما المستقبلية فقد نبهت ما بعد الحداثيين إلى أهمية التعاطي الإيجابي مع المنجزات التكنولوجية ، مع ترسيخ فكرة ما يمكن أن يقدمه الفن إلى المتلقي من توقعات ، وما يحدثه من تأثيرات صادمة في النفس ، تثير الدهشة ، بجانب

---

١١٢) فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم ، د. هويدا السباعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٨م ، ص٧٩.

النظر إلى آثار الفن الشعبي ونكهته في النفوس، كيفية توظيفه فنيًّا ، مما أدَّى في النهاية إلى تحول في التمثيلات التي قدّمتها فنون الحداثة في طرائق الفن التشكيلي [١١٣].

وتكمن مشكلة تيار الحداثة فلسفيًا وعلميًا في كونه لم ينظر إلى كلية الحياة، فسمح لها بأن تتفتت إلى تخصصات مستقلة متروكة لكفاءة الخبراء المحدودة، وبقيت الخبرات الفردية العينية على نمط ضيق [١١٤]، يعاني من الانفصالية، بينما الحياة غير ذلك، فهناك بالفعل تخصصات وعلوم وفلسفات وأفكار ، ولكنها تسير في مجرى الحياة الهادر ، فإذا تصور الفرد أن التخصص غاية، فإن المحصلة ستكون انفصالاً إلى حد العزلة، فيصبح كل فرد / فنان / مُفكِّر ، غارق في حدود تخصصه، غير قادر على النظر إلى أبعد من ذلك، كي يقرأ هدير تيار الحياة، بكل ما تعتمل فيه من أمواج، تمزج الأفكار والفنون والخبرات الجمالية فيه.

من هنا، ركّزت ما بعد الحداثة على مفهوم الفيلسوف هيجل، الذي يؤكِّد على أن "الخبرة كلية الطابع على نحو جدلي" ، فهناك هدف موحد للذات والتاريخ [١١٥]، لابد على الذات أن تتمثله، وتعيش في رحابه، وتعي حقيقة وجودها من خلاله، وتفهم حق الفهم أن الذات جزء من حركة الواقع، وأيضًا حركة التاريخ.

وبذلك، لا ينظر الفنان ما بعد الحداثي إلى الحياة من خلال نظرة تجزيئية أي يصورّ أو يعي جزءًا منها، ويعبر عنه في إبداعه التشكيلي، بل سينظر إلى الحياة – بكل مكوناتها – بوصفها جزءًا من الواقع، وإلى الواقع بوصفه جزءًا من التاريخ.

---

١١٣) **See more : THE POSTMODERN , The New Critical Idiom, Simon Malpas , Rouledge (London and New york). 2005. Pp 18 -19**

١١٤) **الوضع ما بعد الحداثي ، م س ، ص١٠٢.**

١١٥) **السابق ، ص١٠٢.**

وقد قدَّم الفكر ما بعد الحداثي رؤية واضحة إزاء تصوير الواقع عبر الآلات والأجهزة الحديثة، حيث يرى أن كاميرات الفوتوغراف والسينما تمثِّل تعاقبًا منطقيًا في مسيرة الاختراعات العلمية المتراكمة من جهة، وتمثِّل من جهة أخرى " أخر خطوة في التأليف بين التعاقبات بوصفها كُليات عضوية، بمعنى : أن العمليات الفوتوغرافية والسينمائية صار بإمكانها – على نحو أفضل وأسرع انتشارًا – أن تكون خير تعبير عن الواقعية السردية والتصويرية، وبذلك تتولى الحفاظ على مختلف صور الوعي من الشك "(١١٦)، ويصبح الوعي الإنساني مستقرًا وهو يشاهد الواقع منقولاً إليه بواسطة كاميرات الفوتوغراف أو السينما وغيرهما.

إن "الواقعية السردية" مصطلح يشير إلى الفن الروائي السائد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حيث حرص الروائيون على سرد الواقع كما هو مُقدَّمًا إلى القارئ مكتوبًا، وعلى القارئ تخيل الأمكنة والشخصيات في ضوء ما يقرأ. أما "الواقعية التصويرية" فتشير إلى دور الفنان التشكيلي في نقل هذا الواقع مرئيًا، وتقديمه إلى متذوقي لوحاته. وكُلاً من الكتابة والتصوير التشكيلي كانا سبيلين لتقديم صورة عن الواقع، وتشكيل وعي المتلقي به. في حين جاءت أجهزة الفوتوغراف والسينما – كما يرى ما بعد الحداثيين – كمحصلة طبيعية للتطور التقني والفكري والتخيلي، لتقدم وعيًا جديدًا للمتلقي عن الواقع. وهذا ما أفسح المجال، لتطور الفنون ما بعد الحداثية التشكيلية، لتقدِّم قراءاتٍ وأفكارًا ونزعاتٍ جديدة.

فما يطرحه الفن ما بعد الحداثي هو ذوبان الأقسام التقليدية بين المعارف والعلوم والفنون المختلفة، حيث استطاع مُفكِّرو ما بعد الحداثة هضم النقد الفني وعلوم الاجتماع والأنثروبولوجي والإعلام، وترجمتها في رؤاهم

---

١١٦) السابق، ص١٠٣ ، ١٠٤.

الفكرية، وهو ما انعكس إيجابيًا على الفن التشكيلي الذي عبَّر عن هذه العلوم والفنون والأفكار، بل إنهم تعاطوا إيجابيًا مع السوق الفني التجاري المزدهر منذ ثمانينيات القرن العشرين، وبات الفنان ما بعد الحداثي متخليًا عن العُزلة والاغتراب عن المجتمع، وأصبح مندمجًا أكثر في المجتمع، أي يعمل في مهنة ما، ويمارس الفن، ويجاري الموضات التجارية والتسويقية السائدة، وهم يتخذون "فان جوخ" كنموذج معبِّر عن الفن الحداثي (القديم) حيث كان مغتربًا مُعدَمًا، بينما يشيرون إلى بول روبنز Peter Paul Rubens كنموذج لفنان ما بعد حداثي كان دبلوماسيًا ورحَّالاً. أيضًا هناك فنانون تشكيليون نالوا الشهرة مبكرًا في الثلاثينيات من عمرهم [١١٧]، عاشوا قضايا مجتمعهم، وعبَّروا عن الذائقة الجمالية في المجتمعات المعاصرة.

ويلتقي في هذا التوجه فن البوب، وهو من الفنون التي حاكت الواقع المحيط وأثَّرت بقوة على أعمال الفنانين التشكيليين، لأنه لا يتنكر لروح العصر، وإنما يستلهمه ويعيد توظيفه، وقد ظهر الدمج الاجتماعي في فكر الفنان التشكيلي، وأن الفن انعكاس أو مرآة للحياة العامة التي يعيشها الفنان، بعيدًا عن عزلة الفنان وانصرافه إلى الفن للفن فقط، فأصبح الفنان باحثًا عن تقنيات تشكيلية جديدة، مغايرة لما عرفه من قبل، وأصبحت الفلسفة الفنية مستندة إلى خامات جديدة.

إن أعمال فناني البوب ما هي إلا إعادة لصياغة الواقع المعيش للفنان (السياسي والاجتماعي، والاقتصادي، والأخلاقي، وكذلك مع المعتقدات)، وهو وصف لأحداث الحياة من خلال استخدامه الوسائط والخامات المختلفة التي قدمتها البيئة الاستهلاكية والصناعية، بما فيها من أنساق ومبادئ اجتماعية، حيث جمع الفنان بين مظاهر الحياة وبين نتاجه الفني، لذلك نجد

---

١١٧) فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، ص٨٠، ٨١.

الهدف الأساسي لهذا الفن هو جعل المشاهد والجمهور أكثر وعيًا وانفتاحًا لما هو موجود حوله من أشياء سواء كانت طبيعية أو صناعية من خلال استخدام الخامات والوسائط المُعبِّرة عن الواقع الحقيقي والاجتماعي والتي تتفق مع طبيعة وتفكير تمع ليصبح العمل الفني قريب الإحساس للجمهور والمشاهد، ولذلك اهتموا بتجارب المجتمع وواقعه الملموس المتجدد (١١٨).

ونتوقف عنا عند قضية "التوفيقية" ، التي يأخذها البعض على فنون ما بعد الحداثة بوصفها مرتبطة بمعطيات سوق رأسمال وسلطته، حيث يرون الفن ما بعد الحداثي، يُعبِّر عن تعددية ذات إنسانية تعيش في مجتمع متعولم، يستمع المرء فيه إلى موسيقى الريجي Reggae ، ويشاهد فيلم وسترن ، ويتناول طعام الماكدونالد (الأمريكي) في غدائه، والطعام المحلي في عشائه، ويضع عطرًا باريسيًا وهو يعيش في طوكيو ، وملابسه توحي بالماضي Retro وهو يعمل في هونج كونج (١١٩)، وهو في كل ذلك، لا تفارق عينه القنوات الفضائية وما تبثه شبكة الإنترنت، الذي يحمله على يديه في هاتفه المحمول أو جهاز حاسوبه.

فأصبح الفنان ينتج حسب ما هو مطلوب في صالات العرض التشكيلي ليحضر معه مفهوم السلعة *Commodity* في ضوء غياب المعايير الجمالية، فالعمل الفني يُقيَّم طبقا للأرباح التي يأتي بها ، ضمن معطيات السوق وتغيرات الذائقة التي تسعى إليها الشركات الرأسمالية (١٢٠). وهنا تكون واقعية جديدة، تتسع لكل الاتجاهات، مثلما يتسع رأس المال لكل الاحتياجات بشرط وجود القوة الشرائية، أما الذوق فلا حاجة لأن يكون المرء رقيقًا حين

---

١١٨) البوب كمدخل لاستحداث فن تجميعي للوحة التشكيلية ، زهراء بنت عبدالله الناصر ، رسالة ماجستير ، جامعة الملك سعود ، ٢٠٠٨م ، ص١٢ – ١٧.

١١٩) الوضع ما بعد الحداثي ، ص١٠٥.

١٢٠) PO POMO: THE POST POSTMODERN CONDITION, p 17 -19

تأمل أو حين يعرض نفسه وغابت الأفكار الكبرى ، أو بالأدق تراجعت اليقينيات الميتافيزيقية / السياسية / الدينية ، التي ظنَّ العقل أنها تميِّز الواقع ، مع تسيّد العلم والرأسمالية (١٢١)، فالحداثة ارتبطت – في مذاهبها – بوجود أفكار يقينية أو يتخيل أصحابها أنها تقدّم تفسيرات للعالم ، وبعضها ارتبط بالفلسفة والبعض الآخر ارتبط بالدين والمرجعيات الفكرية.

فالجديد في الفن ما بعد الحداثي أنه يسعى إلى تقديم قواعد جمالية جديدة، وإدراك للواقع مختلف ، بغض النظر عن البعد التسويقي أو التجاري فيه ، فهذا جزء من حركة ما بعد الحداثة، لا تنسحب على الكل بالضرورة. فأبرز سمات الفن ما بعد الحداثي أن الفنان يقدِّم اللذة والألم (وكلاهما متناقض) معًا فاللذة تتمثل في سعيه لتجاوز كل تقديم سبقه، وإبداع الجديد ، ومن هنا ينشأ ألم المعاناة التي تعيشها المخيّلة، في سعيها الدائم لنزعات فنية جديدة(١٢٢).

وجاءت الفلسفة الظاهراتية لتمثِّل تفسيرًا وتحليلاً لأعمال فن ما بعد الحداثة، فالعمل الفني إنتاج بشري، ولابد أن يخرج من كونه إبداع متشكلاً، إلى النظر إلى وجوده الإبداعي كما هو كائن أمامنا ، وذلك برد العالم التجريبي (الإبداعي) إلى ذواتنا كي نفهمه فهمًا خاصًا بنا ، بوصفنا ذوات فاعلة قارئة لما يتجلى أمامها (١٢٣) ، ومن ثم تقرأه الذات قراءة وجودية ظاهراتية ، بأن نقرأ العمل الإبداعي في تجسده الحالي أمامنا ، بدون البحث في الماهية والتكوين ، وكما يبدو لذاتنا وهي متفاعلة مع وجوده ومع ما يطرحه من رؤى ، فلا يتوجب علينا البحث الدقيق والانشغال بتكوين العمل التشكيلي ، وخاماته، وإنما النظر إليه كما هو ، ومن ثم تذوقه جماليًا.

---

١٢١) الوضع ما بعد الحداثي ، ص١٠٦.

١٢٢) السابق ، ص١٠٩.

١٢٣) انظر تفصيلا : مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية ، د. أنطوان خوري ، دار التنوير ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤م ، ص٦١- ٦٣.

من خلال التنظير المتقدم، يمكن فهم فنون ما بعد الحداثة، والتي سعى فنانوها إلى تقديم أشكال فنية جديدة، تحاول التمرد على التمثيلات / التقديمات / الإبداعات الفنية السابقة، وتقديم الجديد المغاير. وهو ما وضح جليًّا في فنون عديدة، ارتبطت بقوة بالتعبير عن رؤية ما بعد الحداثة التي تهضم الأفكار، وتجمع المتناثرات، وتبني أشكالاً جديدة متعددة المصادر، متباينة الأبعاد.

فلا يكتفي فنانو ما بعد الحداثة باقتباس مواد وعناصر من مصادر شديدة الاختلاف بما فيها الرسم والنحت، بل تتعمد في توظيفها لهذه العناصر أن تقاوم أي نزعة لتنسيق العناصر هذه في وحدة فنية متكاملة بل إن بعض الفنانين يسعون نحو تضخيم إحساس المتلقي بالتناقض والصراع بين هذه العناصر عن طريق اتباع أسلوب يتبني مبادئ: التناقض والتقابل والاقتباس، بأسلوب تتجاور فيه النصوص والصور والمتتاليات المألوفة وتعارضها بعضها البعض كما تتجاور الأشياء في "عصر ما بعد الحداثة"، وحسب ما يقول الفيلسوف "ليوتار" فإن ما بعد الحداثة لا يمكن أن تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها وفي صورة تشكك جذري في كل ما هو مألوف ومعروف والثورة عليه. وهذا ما نجده في أعمال جمعت خامات من مصادر عديدة، كما جمعت الصور الثابتة والمتحركة، فمن خلال الجمع بين هذه المتباينات تتحقق غواية الفن [١٢٤].

ونجد فيما يُسمَّى "الفن التجميعي Assemblage" تطبيقًا واضحًا، وهو فن ظهر في حقبة الحداثة، ولكنه انتعش بقوة فيما بعد الحداثة متخذًا أشكالاً جديدة، وهو يعتمد على مفهوم جمالي، أساسه إمحاء الفواصل بين مجالات

١٢٤) اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، د. خالد محمد البغدادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٠٢، ١٠٣.

الفن المختلفة من نحت sculpture و تصوير painting و رسم drawing وعمارة architecture ، بل يسعى إلى إعادة النظر فيما يُسمَّى التصنيفات الكلاسيكية لتلك الفنون والتي راجت في حركة الفن التشكيلي لعقود عديدة، ومن ثم بناء عمل فني مركب / التجميعي على أمل الوصول إلى انصهار تام بين مجالات الفن المختلفة , بما يُمكِّن العمل الفني من توظيف مفهوم تكوين الصورة، مع مفهوم الكتلة في النحت في عمل فني واحد، وقد يستخدم تقنية بناء الأشكال ثلاثية الأبعاد معتمدًا على المتغيرات التي لم تكن معهودة من قبل في حركة الفن التشكيلي، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الأداء على مسطح التصوير، إنه فن يرتكز على فلسفة الاستهلاك في الحياة اليومية والتي باتت علامة على مجتمعاتنا المعاصرة، ومن ثم تحويل البيئة بكل ما فيها لتصبح هي بحد ذاتها العمل الفني، حيث يقوم الفنان بطرح وجهة نظر خاصة للتعبير عن مضمون اجتماعي من خلال الجمع بين عناصر أو مفردات ذات دلالات رمزية [١٢٥].

وهذا ما يفسَّر بانتشار ما يُسمَّى "الفن المفاهيمي" الذي يعتمد على الانسياق الفكري، حيث أصبح الفضاء والعلاقات الفراغية هو الموضوع الرئيسي للفنان المفاهيمي، و أصبح الفن حدثًا عارضًا من خلال خروجه عن إطار اللوحة بحيث يمكن تسجيله في فيلم وثائقي، ليكون شاهدًا على الحدث الفني، كأن نُسجِّل فيلمًا عن الجمال الذي نجده في الطبيعة، كما في صخور نيفادا أو حفريات الثلج. وهذه استفادة عملية ومباشرة متزامنة لثورة العلم والتكنولوجيا التي أمدَّت الفنان بالكثير من الأدوات والرؤى، وأدخلته مرحلة جديدة من الإبداع الجمالي، وصار الفنان يبحث عن الجديد والأكثر تعقيدًا في النوحي التكنيكية والتكنولوجية "وارتبط الفن بتطور الأساليب التقنية وتنوع الوسائط

١٢٥) البوب كمدخل لاستحداث فن تجميعي للوحة التشكيلية ، ص٢٣ ، ٢٤.

التشكيلية المختلفة وتداخلها مع بعضها البعض" (١٢٦). ففي الفن المفاهيمي تعلو الفكرة على العمل الفني، ويكون مجاله تأملاً عقلانيًا نقديًا، عبر الالتقاء بين عناصر منهجية مثل العلاقة بين المجسد المرئي والكلمات المكتوبة إذا اجتمعت في عمل تشكيلي. فالفكرة هي فن المفهوم والذي هو الأداة التي تصنع الفن بدلاً من العمل الفني نفسه، وتعتمد في تفسيرها على السيموطيقا Simiotics لفهم دلالاتها وتفسير علاماتها ، بعيدًا عن مفهوم الشكلانية Formalism ، فالفنُّ المفاهيمي يكون فنًّا وثائقيًا لأفكار فنانيه. وهو أيضًا اتجاه فني يضمُّ جميع الأحداث والأنشطة الفنية والأشياء التي لها طابع عقلي ، وتختلف معاييره الجمالية عن المعايير التقليدية (١٢٧)، بل إن الفراغ أصبح جزءًا من العمل وتلك قضية غاية في الأهمية، لأن الفراغ Space الذي له مجالات مختلفة تكسبه معناها وبالتالي فإن دلالته تُدرَك من خلال المجال الذي تستخدم فيه ؛ وهو ما نجده في الفن التشكيلي جليًّا، خاصة في ما بعد الحداثة، ولن نفهم الخطوط والأشكال إلا بعلاقتها مع الفراغ الذي تصنعه حولها أو يتخللها أو تبثه في ثناياها، أو حتى في الفراغ المحيط بالعمل الفني إذا عُرِض. وقد استثمر فنانو ما بعد الحداثة مفهوم الفراغ بشكل حيوي كما في فن العامة Pop Art ، مع تأكيدهم على أن تجهيز الفراغ حول العمل الفني غير قابل للتوظيف التجاري، فهو تنظيم لعمل فني داخل حيز مكاني، أو في فراغ خارجي، كي ينسجم مع البيئة في وحدة فنية متكاملة، مع تفاعله مع الفراغ في داخل العمل نفسه، ليكون الفراغ جزءًا من وعي الفنان أثناء الإبداع وعند العرض (١٢٨).

---

١٢٦) السابق ، ص١١.

١٢٧) الفراغ في الفنون التشكيلية : الحداثة وما بعد الحداثة ، صبري عبد الغني ، المجلس الأعلى للثقافة في مصر ، ٢٠٠٨م ، ص١٦٦ ، ١٦٧.

١٢٨) الفراغ في الفنون التشكيلية ، ص١٧٨ ، ١٧٩.

يمكن القول إن مفهوم التجميعية أحد محاور الإبداع في فنون ما بعد الحداثة ، فهو يتجلى أيضًا في الفن الفقير Art Povera أو Poor art ، والذي يعتمد على خامات حياتية، أي مصنوع بالكامل من خامات فقيرة عبر الاتحاد بين خامات نابضة بالحياة (أغصان شجر ، جرائد ، رمال ، صخور..) والتي تتناقض مع الخامات العادية التقليدية والتي تكون ذات تقنية أو تكلفة عالية ، ومن ثم تتمُّ صناعة ما يمكن تسميته "جُملاً تشكيلية مجازية أو استعارية عن الطبيعة" ، أو أمثلة للتصغيرية اللاشكلية "دون تحديد الأشكال بأنفسهم ، وإنما تركوا الأشياء لتحدِّد شكلها مع مصاحبة جزء معماري للعمل"[١٢٩] ، وعلى هذا النحو يأتي فن الكولاج Collage ونقيضه فك الكولاج Decollage ، فالأول يعتمد على اللصق والثاني إزالة صور مركبة فوق بعضها البعض ، كما نجد في لوحات المدن المشوهة ببوسترات ملصقة[١٣٠].

إذن ، يمكن نعت فنون ما بعد الحداثة بأنها تستلهم مختلف الخامات والمكونات والروافد والأفكار والرؤى، ما يراه الفنان من مفاهيم، وما تشكِّله الأشكال الفنية من جُمل ، تنفتح على النخبوي والشعبي ، المتميز والعادي ، إنها فنون الحياة، حتى وإن بدت غامضة لدى المتلقي، ولكن هي بلاشك تقدِّم أحاسيس وذائقة جمالية جديدة تحتاج لمن يفهمها ويعيها ، موقنا أنه لن يصل لقواعد تؤطرها ، لأن قواعدها متغيرة متناقضة متبدلة ، متمرة بتمرد الفنان الدائم.

ولكن لابد من التنبيه على أن التجميعية لا تنفي اللوحة التقليدية، المعتمدة على ألوان الباليت ، أيًّا كانت طبيعة الألوان والخامات المستخدمة فيها ، لأننا

---

١٢٩) فنون ما بعد الحداثة.. ، م س ، ص١١٧ – ١٢٢

١٣٠) السابق ، ص١٢٩ ، ١٣٠

سنجد كثيرًا من فناني بعد الحداثة يؤثرون اللوحة في إبداعاتهم جنبًا إلى جنب مع أعمال وتشكيلات أخرى. أي تظل اللوحة التقليدية وسيلة من وسائل التعبير التشكيلي.

وعلى جانب آخر، فإن فنان ما بعد الحداثة ليس كما يتصوره البعض، بأن تكون عينه على الفلسفات والرؤى والتجديدات في أوروبا، يتعاطى مع نزعاتها، عازفًا على أوتارها ورؤاها، وتكون المحصلة فنًّا تغريبيًا، لا علاقة له بالواقع المعيش في القُطر / الإقليم / الوطن. وبعبارة أخرى: هناك بعض الفنانين التشكيليين، يبدعون مثلما يرون في أوروبا وأمريكا، متصورين أن انتماءهم بعد الحداثي، يعني السير في نفس ركاب / استنساخ ما يرونه في الغرب من أعمال، فتأتي أعمالهم مستنسخات لما في الغرب.

والحقيقة، أن فنان ما بعد الحداثة يستلهم الأُطر الفكرية والتوجهات النظرية للفكر ما بعد الحداثي، التي تعنى بالانفتاح على المجتمعي، والتعاطي مع الشعبي، والانخراط في قضايا الجماهير، والتشكيل بمواد بيئية تحمل عبق المحلية.

لقد شدَّد فِكر ما بعد الحداثة على أن الحقيقة ليست في النصوص المكتوبة فقط، كما يتوهم البعض، بمعنى أن الكلمة المكتوبة تتقدم على المرئيات والبصريات، وإنما يضع الصورة جنبًا إلى جنب مع كل مصادر المعرفة الأخرى، وينادي بأهمية تدريب المتلقي على تلقي الحقيقة من خلال المرئيات والبصريات سواء أكانت لوحات أم رسومًا في الكهوف القديمة، أم صورًا فوتوغرافية ثابتة أو متحركة بالسينما والفيديو. لذا، يشدِّد نُقَّاد الفن ما بعد الحداثي على مقولة "الصدق هو المشاهدة"، والتي تعني أن الحقيقة تتأتى من التعاطي المباشر مع العمل الفني، وليس من الشرح المرفق فقط، ولابد من

تعليم المتلقي كيفية قراءة الفنون البصرية، ولا يسيطر وهم أن الحقيقة في الكلمة فقط، وأن الصورة للإيضاح [١٣١].

ولتبيين الرأي السابق الخاص بمفهوم الحقيقة وعلاقته بالفن التشكيلي، يمكن القول إن القضية لا تعالج بالمقارنة بين الكلمة المكتوبة، وبين الفنون البصرية، فهذا أمر يتمُّ في مقام المقارنة بين المسطور والمصور.

أمَّا إذا طرحنا القضية من منظور التعبير عن الذات الإنسانية الفردية والجمعية، سنكتشف أن المجال سيكون أكثر رحابة، لأن هناك وسائل متعددة يتخذها الإنسان للتعبير عن ذاته ومشاعره وأفكاره والحقائق والقناعات التي يؤمن بها، منها: الكلمة، الفن التشكيلي، العمارة، الفنون المرئية المختلفة، ومن هنا، فإن الفن شكل يُعبِّر عن الحقيقة والقناعات التي يؤمن بها الفنان، فتتجلى في إبداعه وأيقوناته وعلاماته، وما يختار من مرئيات يصورها. ومن هنا، تتأكد أهمية القراءة الدقيقة المتذوقة والمفسرة للعمل الفني التشكيلي وهي تحتاج إلى مهارات خاصة لدى الناقد التشكيلي، ولدى كل قارئ طامح لتذوق الفنون وفهمها، وباحث عن الحقيقة والفلسفة في ثناياها، ولم نفهم جوهر الحضارات الإنسانية وفلسفاتها إلا بتحليل أعمالها الفنية، وآثارها الحضارية، والحضارات: الفرعونية، اليونانية، الفارسية، الهندية، الإسلامية... خير شاهد على ذلك.

فمن خلال الشواهد والآثار والنقوش والعلامات، وأيضًا اللوحات والمكونات التشكيلية، والفنون التطبيقية نفهم رؤى الإنسان وقناعاته، والحقائق التي يؤمن بها، والتي نجدها مدونة في مقولات الفلاسفة والحكماء، ومطبقة في العمارة والفنون.

---

١٣١) الحقيقة: أهي في اللوحة أم في النص؟ إيرينا د. كوستاش، ترجمة: د. محمد لطفي نوفل، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، القاهرة، العدد الثالث، شتاء ٢٠٠١م، ص٢٠٤ وما بعدها.

وختامًا، يمكن القول إن ما بعد الحداثة في علاقتها بالفن التشكيلي، تقدِّم تصورًا نظريًا فلسفيًا وفكريًا ، لفهم مناحي وتوجهات الفن التشكيلي المعاصر والذي لن نفهمه إلا من خلال فهمنا للحركة الفكرية والاجتماعية والسياسية في عالمنا المعاصر، وهذا ضمن السيرورة التاريخية التي لابد من فهمها.

مـوت الثقافة ... مـوت السياسة

في منظور ما بعد الحداثة والواقع العربـي

تُمثِّل ظاهرة "الموت" مفهومًا جديدًا في الفكر الغربي المعاصر، تجعلها تتخذ أبعادًا ومناحي ودلالات تجريدية وفلسفية مختلفة عن معانيها السابقة المتصلة بالفناء العضوي / المادي، بل أصبحت قاسمًا مشتركًا في كثير من الأدبيات الفلسفية والفكرية والنقدية المعاصرة، مما يجعلها ظاهرة، وليست مجرد أفكار مطروحة.

نجد هذا جليًّا في اصطلاحات عديدة مثل "موت المؤلف"، و"موت المترجم"؛ وما يستتبعهما أيضًا من مصطلحات "موت الثقافة وموت السياسة". والتي هي مصطلحات شائعة في الترجمات العربية لحركة الفكر الغربي المعاصرة.

وقد تحمل هذه الترجمات حمولات سلبية؛ تؤدي إلى مفاهيم ملتبسة، ورؤى وتطبيقات أكثر التباسًا، بالنظر إلى كونها منتزعة من سياقات فكرية واجتماعية وثقافية غربية المصدر، وتُنقل إلينا على أنها صيحات فكرية جديدة لدى البعض، فيما يشبه الموضات أو الصرعات الفكرية التي يحتفي بها بعض المنبهرين بالغرب، المتباهين بكل ما يأتي منه، وكأنهم "وكلاء" في الشرق للترويج لبضاعة الغرب.

وعلى النقيض هناك، من يرى ظاهرة الموت بمعنى الانتهاء، بما يعني نهاية الغرب: فكريًا وثقافيا وسياسيًا؛ وكأننا ونحن في الشرق ننتظر نهاية الغرب لتبدأ نهضتنا. وهذا عائد إلى الإرث الاستعماري الغربي في تاريخ الشرق الحديث، وما حمله إلينا من إفقار وتشتيت وإفساد، وخلافات حدودية، وخطط تآمرية.

وتلك رؤية خطأ، بجانب كونها ظالمة، لأنها مبنية على فهم زائف، لا يعكس واقعًا فكريًا قائمًا في الغرب، بقدر ما يعكس أزمة في تفكير القارئ

والمتلقي في الشرق، فالأزمة الحقيقية تتجلى في الفهم المغلوط، الذي ينتج مواقف وقناعات مغلوطة، لن يصنع علمًا ولا رؤىً يومًا ما. حتى لو كنا مختلفين مع الغرب فكريًا وسياسيًا، فهذا لا يعني تكوين صورة غير صحيحة عنه، قد ترضي نزعاتنا النفسية، ولكنها في النهاية لا تجعلنا جزءًا من حركة الفكر العالمي بكل مستجداتها.

وهناك أزمة ثانية، تتجلّى في عدم نقل الأبعاد المعرفية الصانعة للفكر، بمعنى أن أية حركة فكرية، لم تنشأ في الغرب من فراغ، وإنما هي وليدة مسببات وتغييرات علمية، تؤثر بقوة في البنى الاجتماعية، فضلاً عمَّا تعكسه الآداب والفنون من تجلياتها، ومن ثم يأتي دور المُفكِّرين والفلاسفة في قراءة المستجدات وآثارها قراءة واعية، تكوِّن مرجعية لكل مهتم. وبعبارة أخرى، فإن الفكر يعكس حركة المجتمع والفنون والثقافة، مثلما يجيد قراءتها على أصعدة مختلفة، وهذا ما نحتاج إليه.

- ظاهرة الموت ودلالاتها الثقافية:

إن ظاهرة الموت - بتجلياتها المعرفية والفكرية والمعنوية - لا تعني منحى سلبيًا كما يتوارد في أذهان البعض، الذين فهموا الموت بمعنى الفناء فقط، على نحو ما نجد في مصطلح "موت المؤلف" ، فالموت هنا، يعني التغييب الاختياري لأمر أو مفهوم أو شيء ما، من أجل مزيد من التأمل، في أبعاد ورؤى جديدة، بعيدًا عمَّا يمكن أن يشكِّل سلطة ما تتحكم فيما يقدم للقارئ المتلقي الفاعل.

وبعبارة أخرى، فإن الموت هو عملية عقلية اختيارية من قبل المُفكِّر؛ تفترض تغييبًا لمن أنشأ النص، أو أنتج فِكرًا ومواقف، أملاً في تحرر ونقاش

المفتوح، مع عدم السماح بسيطرة مفاهيم مسبقة تعيق التلقي، أو توجهه في وجهة بعينها.

فالقارئ يتحول – بحسب مفهوم "رولان بارت" لموت المؤلف – إلى منتج للنص وعنصر فعَّال يشارك في عملية صياغة النص ولو بطريقة ثانوية غير مباشرة وليس مجرد مستهلك لغوي للنص، ف" بارت" يركز على القارئ باعتباره المبتغى والغاية المقصودة من وراء كل نص مكتوب، فالقارئ غاية الكاتب والكتابة وبغيره يصبح النص معدومًا أو لا فائدة تذكر من كتابته أصلاً [١٣٢]. وهي نظرية تجعل القارئ مستهدفًا من عملية التأليف، لأنه الطرف الآخر في العملية الإبداعية، وهذا لا يعني موت المؤلف، بقدر ما يحيي دور القارئ، الذي غاب كثيرًا ، مع الاهتمام بما ينشئه المؤلف. فالموت هنا تغييب اختياري دلالي، يقوم به القارئ المفترض.

ونفس الأمر مع مفهوم "موت المترجم" ، الذي يُفسَّر على أن الترجمة نشاط تفسيري في الأساس، قابل للتعديل والمراجعة، وأن دور المترجم ليس النقل الحرفي، وإنما هو شكل من أشكال التلقي الفاعل للنص الأصلي، بل إن النص المترجَم يمكن أن يضيف جديدًا للنص الأصلي، ويخرجه إلى دوائر دلالية جديدة في لغته الجديدة، لتكون المحصلة النهائية أن موت المترجم تعني تعددية واختلافًا في فهم النص عند ترجمته [١٣٣]، فلا تكون الترجمة حِكرًا على مترجِم بعينه، وكأنه الوحيد الذي يمتلك حق الترجمة. فكل ما يقوم به المترجمِ عملية تفسير وقراءة للنص الأصلي... وهذا يتصل أيضًا بمفهومي موت الثقافة وموت السياسة، فهما لا يعنيان انتهاء وإفناء،

---

١٣٢) نظرية التلقي، روبرت هولب، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م ، ص: ٢٢٤.

١٣٣) اختفاء المترجم: تاريخ للترجمة، لورانس فينوتي، ترجمة: سمر طلبة، سلسلة الألف الكتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٤١٢ ، ٤١٣.

وإنما ضعف وتراجع فيهما، مما يستوجب وقفة من المُفكِّرين والمهتمين ذوي الصلة بهذا الأمر. فهي أقرب إلى صيحة تحذير منها إلى المعنى السلبي.

أيضًا ، فإن مثل هذه المفاهيم تأتي ضمن سياق سوسيو ثقافي ، يقرأ المجتمع الغربي، والتغيرات التي تصيبه، وهي قراءة لا تكتفي بما هو كائن وحادث، وإنما ترصد المتغيرات، ومن ثم تتطلع إلى المستقبل. فربما ما نراه الآن سلبيًا ، قد يحمل سُبلاً وأفكارًا إيجابية للمستقبل. فظاهرة موت المؤلف أعلت من سلطة القارئ، وهذا لا يعني ضعف مكانة المؤلف، وإنما أعطت مناحي كانت مغيبة عن دور القارئ في تكوين النص، أيًّا كانت مواضعه: قارئًا ضمنيًا، أو حاضِرًا، أو معارضًا.

فمن أبرز ما يميِّز المجتمعات الغربية على الصعيد الفكري والفلسفي، أنها في حالة من الحراك المستمر على مستويات عديدة: صناعية، اقتصادية، تقنية ، ابتكارية. وأن هناك مواكبة مستمرة من قبل المُفكِّرين والفلاسفة للتغيرات الحادثة ، في ضوء التمتع بحالة كبرى من الحريات ، التي تتيح طرح عشرات الأسئلة ، بما تنتجه من نقاشات مفتوحة ، تنعكس بالإيجاب على الأدب والفنون، وتدخل في السياسة وفي وعي صُنَّاعها.

أيضًا ، لا يمكن فهم حركة الفكر الغربي بصورة واحدة، فلا يتخيل قارئ أن الغرب كله يتبنى مقولات الموت في أدبياته، وإنما هي جزء مما هو مثار على الساحة، وهناك معارضون آخرون له، أو مختلفون عنه، أو يبحرون فكريًا في مسارات أخرى تنأى عنه، فهي جزء من كل، وليست كُلاً ينشغل به الجميع؟

وتلك مشكلة تواجهنا في الحياة الثقافية العربية، عندما يتمُّ استيراد فكرة أو فلسفة، ويتم الترويج لها في ساحتنا الفكرية؛ فإن البعض يفهمها بشكل أُحادي، ويرى ما عداها تراجعًا أو تأخرًا، أو عدم معاصرة، خاصةً إذا تمَّ

نقل الفكرة دون النظر إلى الأفكار المعارضة لها ، أي تنقل من زاوية المؤيدين فقط، وغمط الرأي الآخر حولها.

فالفكرة الوافدة لنا ، تعني ميدانًا جديدًا للحوار والنقاش ، وتعني أيضًا مزيدًا من التبحُّر في البحث والترجمة ، وتعني ثالثًا مزيدًا من التلاقح مع المستجدات الفكرية.

وفي جميع الأحوال ، فإن الانفتاح على كل ما يفد إلينا مطلوب ، فضلاً على أنه واجب، لأننا جزء – شئنا أم أبينا – من حركة الفكر العالمي، ولكن يتوجب علينا أن نستفيد من الحركية الفكرية الغربية ، بما يدفعنا لقراءة مجتمعاتنا وفهم حركيتها.

على الجانب الآخر ، فإن الرافضين من ذوي الفهم الخطأ للأفكار الجديدة، يتحصَّنون وهمًا في التراث ، ليصنعوا معركة قديمة جديدة تُسمى صراع الأصالة والمعاصرة، وهي ليست بمعركة كما يظن البعض، وإنما مظهر من مظاهر أزمتنا الفكرية ، فمن قال إن أية فكرة وافدة وجديدة تعني أنها معاصرة يجب اتباعها ؟ فمن الواجب مناقشتها بموضوعية، ولك كل الحق في القبول أو الرفض، المهم أن يكون النقاش موضوعيًا ثريًّا، مبنيًا على فهم صحيح لما هو وافد ، وليس كما يفعل البعض ، بأن يقرأ عناوين منهجًا أو تيارًا جديدًا ، وتنال إعجابه، فيسارع بالمدح قولاً ثم كتابةً مؤكدًا أنها جزء من بضاعة تراثنا التي رُدَّت إلينا. وينسى أن الفكرة الوافدة وإن تشابهت مع المطروح تراثيًا ، فإن مكوناتها المعرفية وأصولها تختلف عمَّا عندنا ، ولكن الجديد الذي تطرحه أنها تجعلنا نسلط الضوء على مساحات ومناطق وعلوم في تراثنا وثقافتنا كُنا غفلنا عنها من قبل، وعندما وفدت إلينا مترجمة، دفعتنا إلى قراءة التراث بعيون جديدة.

– موت الثقافة والسياسة:

يُعدُّ مفهوم "موت الثقافة The Death of Culture" من المصطلحات التي أطلَّت برأسها بقوة في السنوات الأخيرة، خاصة مع صدور كتاب: "ملاحظات على موت الثقافة: مقالات حول المشهد والمجتمع" Notes on the Death of Culture : Essays on Spectacle and تأليف ماريو فارغاس يوسا Mario Vargas Llosa، وهو المُفكِّر والروائي الحاصل على جائزة نوبل في العام ٢٠١٠م، وقد صدر الكتاب في أغسطس ٢٠١٥م، وقد قرأ فيه ما يلمسه في الواقع، من انصراف الناس عن الثقافة، بفعل ملهيات الحياة، التي كثرت وتعددت في حياتنا المعاصرة. ويرى المؤلف أن الثقافة في الماضي كانت جزءًا من الوعي العام للناس، وكانوا يحرصون على تجديدها وتنميتها بشكل يومي، ولكن الوضع تبدَّل الآن بفعل وفرة عناصر الإلهاء والتسلية بين أيدي الناس، فشغلتهم عن مداومة القراءة، والعكوف على الكتب بشكل عام. وهذا ما نلمسه جليًا في أجهزة الحاسوب اللوحية أو الثابتة، والهواتف النقالة، وإدمان الجلوس على مواقع التواصل الاجتماعي، وبرامج الدردشة والصور والمرئيات. لقد انطلق المؤلف من مفهوم أطلقه الشاعر الإنجليزي "تي إس. إليوت"، في مقالة عنوانها: "ملاحظات حول مفهوم الثقافة"، والتي تركزت على نعي إليوت للتفاعل في القرن العشرين، مع جوانب مختلفة للسياسة والجمال والثقافة في مجالات النقاش العام في المجتمعات. وقد نبَّه "إليوت" على أن الثقافة تأتي على أشكال ثلاثة: على مستوى الفرد، وعلى الجماعات أو الحركات، وعلى مستوى حركة المجتمع كله. وقد بنى "يوسا" فكرة كتابه على ما أثاره "إليوت"

---

١٣٤) ترجمه من الإسبانية إلى الإنجليزية: John King، نشرته Farrar, Straus and Giroux، في العام ٢٠١٥م. وهو يصنف ضمن العلوم الاجتماعية، وإن كان يتقاطع بشكل كبير مع قضايا الفلسفة والدراسات الثقافية.

وإن كان بشكل مختلف، حيث يرصد ويعدد مظاهر النقص الحاد في الثقافة، والمحتوى، والفكر والسياسة، بجانب انتشار الصحافة الصفراء، وسيادة التسطح الفكري، وغياب العمق المعرفي بالمقارنة مع حالة الوعي بشكل عام في المجتمعات الغربية.

لقد ركَّز "يوسا" على حالة التراجع العام في اهتمام النُّخبة والمجتمع بالثقافة والأدب، ومناقشة القضايا السياسية مثل الحريات والديمقراطية وأوضاع الإنسان وحقوقه في أقطار العالم. تحوّلت السياسة إلى احتفالات، أما السياسيّون أنفسهم فباتوا أقرب إلى المهرّجين، وهم يقدِّمون أنفسهم، دون مرجعيات أخلاقية أو ثقافية مستقلّة عن سوق الترفيه. كما يتطرق في أحد فصول الكتاب بعنوان "خطاب موجز حول الثقافة"، ليربط اهتمامات الجماهير بالنزعة التجارية السائدة، مؤكدًا أن الثقافة الراقية تضمحل أمام سيطرة الثقافة الجماهيرية في أسواق صناعة الترفيه.

وهو ما أثَّر في الكتابة الأدبية الإبداعية في الغرب، التي باتت تسير وفق حركة السوق، بطابعها الرأسمالي، وأصبح الأدب جزءًا من صناعة الترفيه، ويقرُّ في الوقت نفسه بأن الأدب الراقي والعميق لا يتعارض من حيث المبدأ مع فكرة الانتشار والتسويق، التي هي جزء من التمدد الرأسمالي الذي اكتسح العالم.

عندما نقرأ الطروحات التي قدَّمها "يوسا" في كتابه، ضمن سياقات الموجات الفكرية والاجتماعية والثقافية المنتشرة في الغرب في العِقدين الأخيرين؛ سنجد أنها تمثِّل ثمرة لما هو سائد، مع صيحات العولمة/الكوكبية Globalization، التي غيَّبت كثيرًا من خصوصيات المجتمعات والثقافات، وقاربت أن تصبغها بالطابع الأمريكي. وهو ما أصاب بلدان الغرب الأوروبي المتقدم مثلها مثل بقية بلدان العالم مع صعود النموذج الأمريكي

وتسيده على مستوى الثقافة والعمارة والفنون والآداب ، حتى باتت مُدناً وعواصمَ عالمية متأثرة بنزعة الأمركة، بما فيها باريس ولندن، وهو ما دفع الروائي الفرنسي- من أصل مصري- "ألبير قصير" ، إلى وصف باريس في مطلع القرن الحادي والعشرين بأنها مدينة أمريكية، ولم تعد باريس ذات الخصوصية الثقافية والحضارية والفلسفية والمعمارية التي عاش فيها "قصير " خلال عقود القرن العشرين، صارت باريس متأمركة على حد قوله.

تُعبِّر رؤية "يوسا" عن وجهة نظر أدبية لكونه روائيًا من دولة "البيرو" ، ينتمي للأدب عامة، والأدب المكتوب بالإسبانية بشكل خاص، وبالنظر إلى تكوين يوسا الفكري والمعيشي والأدبي ، نجد أنه ينتمي ميلادًا إلى العالم الثالث ، ولكنه يعيش في العالم الأول ، فقد نال عضوية الأكاديمية الملكية الإسبانية والأكاديمية الملكية الأمريكية ، ومن ثم فهو يقرأ التغيرات الحادثة في الفكر الغربي من عدة من أبعاد عديدة : تتصل بكونه منتميًا إلى عالم الأدب، ويعيد قراءة التراث النقدي للشاعر الإنجليزي إليوت، بجانب رصده لما يجري في الغرب وأمريكا على أصعدة السياسة والفكر والثقافة ، وهو الذي يعيش فيه، ويعرفه عن قُرب ، ويلاحظ المستجدات على ساحته، ومن ثم جاءت رؤيته كتشخيص لواقع حالي؛ ومستقبلي أيضًا.

- رؤية ما بعد الحداثة للظاهرة:

إن أفكار "يوسا" ليست بعيدة عن طروحات حركة ما بعد الحداثة Postmodernism ، والتي تأسَّست على مراجعات جادة للفكر الحداثي ، وحصيلته على المستوى الثقافي والإبداعي والسياسي والفكري والاجتماعي، بجانب ظهور روافد مجتمعية ومعرفية وتقنية فرضت متغيرات عديدة على حركة المجتمع والفكر.

وقد ركَّزت ما بعد الحداثة بشكل خاص على فكرة الموت، ضمن قراءة مُفكِّريها لاعتداءات ١١ سبتمبر عام ٢٠٠١م، في الولايات المتحدة الأمريكية وكيف شاهدوا أُناسًا يضحّون بأنفسهم في سبيل تدمير أحد الرموز الحضارية والمالية في العالم. ومن ثم أصدرت حُكمًا بأهمية إعادة النظر في العالم الواقعي / المعيش، وأن الصراعات والمعارك لم تعد مقتصرة على ما تحمله الأخبار في أقطار العالم الأخرى، وإنما أضحت تضرب بقوة العالم الغربي، وتميت الآلاف، وتنشر الرعب والفزع. والأهم [١٣٥]، أن الإحساس بالموت بوصفه فناءً وإفناءً ، كان حاضرًا في الفكر الغربي فلسفيًا ووجوديًا ، فالتهديدات متصاعدة، وطغيان المادية والنفعية على الحياة؛ ولَّد في النفوس الإحساس بالاغتراب، وعبثية الحياة، وكثرت حالات الانتحار والرغبة في إفناء الجسد الاختياري، جنبًا إلى جنب مع شعارات الموت المعنوية المتصلة بالحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية. أي أن الموت حاضر على مستويين: الأول عضوي في المفهوم التقليدي ، والثاني : الموت بدلالاته الفكرية والنقدية.

وفي جانب آخر، فإن ما بعد الحداثة تعاطت بإيجابية عالية، مع التغيرات الحادثة في بنية المجتمعات الغربية وأمريكا الشمالية ، من حيث انتشار التقنيات الحديثة، وتسيدها في حياتنا ، وهو ما انعكس على الثقافة المعاصرة ذاتها ، وأوجب عليها التفاعل مع التغيرات العميقة في بنية المجتمع وأسلوب المعيشة. ولتقريب الفكرة أكثر ، فإن مفهومي الزمان والمكان مختلفان في منظور ما بعد الحداثة، بالنظر إلى ثورة الإنترنت، وانهيار منظومة وسائل التواصل التقليدية (البريد ، البرق، الهاتف الثابت...) فلم يصبح العالم قرية

(١٣٥ The post Modern ,Simon Malpas, Routledge:Tylor and Fracis Group, London And New York,2005.pp105-106.

صغيرة، وإنما صار كأنه بيت واحد، الكل متواصل فيه على مدار الساعة، ليتلاشى في أعماقهم المكان المادي، بكل مسافاته وأبعاده وأزمانه أيضًا. وسادت الصورة بوصفها تقنية وثقافة وترفيها [١٣٦]. أمَّا السياسة فهي لعبة، يتبارى فيها الساسة، ويبرزون قدراتهم على المناورة من أجل حشد أكبر قدر من المؤيدين، وتراجعت في المقابل الإيديولوجيات، واحتلت الأولويات خطط التأمين، وتجنب الإرهاب والعنف، مع الحفاظ على مستوى المعيشة العالي[١٣٧].

فما أسوأ اختزال الثقافة في صور ومرئيات وصوتيات يتمُّ تداولها، وتغيب في المقابل الكلمة المكتوبة أو تقلّ، بكل ما تحدثه في النفس من إثراء لغوي، وتعميق فكري، وزيادة القدرة على التأمل وإفساح المجال للخيال أو التخيل. وتلك من فوائد القراءة لما هو مكتوب. فتصبح الذات المتلقية في النهاية كائنًا بصريًا أكثر من كونها قارئة متعمقة، فيما يمكن أن نسميه ظاهرة "الإنسان الزجاجي" أو "إنسان الشاشات"، الذي يعكف على شاشات: التلفاز، الحاسوب، المحمول... إلخ، وتستغرقه وتطارده في سائر أنشطة حياته، فأينما ذهب أو أقام، هناك شاشة أمام عينيه، أو بيديه، فتتعاظم حاسة البصر، وتقل في المقابل الرغبة في القراءة للثقافة الحقيقية، ويزداد تسطح الذات والفكر، والأخطر حالة اللهاث وحُمَّى الشراء والإشباع المادي اللانهائي لما تراه العين من الإعلانات الاستهلاكية، والمستويات المعيشية الفارهة التي تظهر في الأفلام والمسلسلات.

والأمر الأخطر هو سقوط الذات تحت ما يُسمَّى "التضليل الإعلامي" الذي يعني أن الذات البصرية / الزجاجية، تكون رهينة للسوق الإعلامية،

---

١٣٦) Ibid,p12

١٣٧) Ibid.p106.

وبالقوى الاقتصادية المتحكمة في هذه السوق، والتي توجِّهها تُجاريًا وفكريًا وعلى مستوى الذائقة.

فالتضليل الإعلامي أحد الأدوات الرئيسة للسيطرة، ويقع في أيدي مجموعة صغيرة حاكمة من صُنَّاع القرار، يتمثلون في أصحاب الشركات ومسؤولي الحكومات، وصبّ العقول في توجهات سياسية أو فكرية ما، بل إن التضليل الإعلامي نوع من القمع الفكري الشامل، والهيمنة الثقافية والاجتماعية، طبقًا لمبادئ السوق، بل إنها تجتذب خيرة العقول من أجل صياغة الرسالة الإعلامية والثقافية وفقًا لرغبات مُلاّك القنوات الفضائية والمواقع الإلكترونية، ودُور السينما والترفيه (١٣٨).

يأتي هذا في ضوء تراجع السرديات الكبرى المنبثقة من الإيديولوجيات الكبرى التي سادت العالم في القرن العشرين، تلك الإيديولوجيات التي ساهمت في الإحساس بالهوية والهدف والقيمة لدى الشعوب، وأيضًا إضفاء الشرعية على دوري العلم والمعرفة في العلاقة مع المجتمع ككل (١٣٩)، وهو الذي أضفى أيضًا شرعية على الحكومات والساسة، وكان حافزًا على اهتمام الناس بالإيديولوجيات، وما يتصل بها من نقاشات عميقة، وآداب وفنون مُعبِّرة عنها، والتي تنشئ في النهاية مجتمعًا يمتاز بحيوية فكرية، وتحفز الخيال وفق رؤى مؤدلجة، بغض النظر عن اختلافاتها.

إذا نظرنا إلى ما تقدَّم حول موت الثقافة والسياسة في منظور الواقع العربي الآن، سنجد أننا نعاني بالفعل من موت الثقافة والسياسة، ولكن ليس

---

١٣٨) المتلاعبون بالعقول، هربرت أ. شيللر، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩م، ص٩-١٢.

١٣٩) فلسفة ما بعد الحداثة، سان هاند، في كتاب: مستقبل الفلسفة في القرن الحادي والعشرين، تحرير: أوليفر ليمان، ترجمة: مصطفى محمود محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤م، ص١٥٥.

للأسباب الموجودة في المجتمعات الغربية ، وإنما لبنية المجتمعات العربية ذاتها ، التي جعلت الثقافة والمثقفين في ذيل قائمتها واهتماماتها وإنفاقها ، في ضوء تراجع المستوى القرائي ، وأمية المتعلمين الثقافية ، بجانب الأُمية الهجائية التي ما زالت تنهش في عقل الإنسان العربي. يُضاف إلى ذلك ، غياب كثير من الحريات وحقوق الإنسان.

فيمكن القول ، إنه من العبث أن نناقش ظواهر ثقافية واجتماعية غربية ونُسقطها مباشرةً على العالم العربي ، الذي قارب مشروع الحداثة والتحديث فيه على الفشل ، وأُصيبت الشعوب بخيبة أمل ، وفقدت الانتماء الوطني ، وأضحى المنادون بالإيديولوجيات شخصيات دوجماطيقية ، يعيشون خارج الزمن ، بعدما تقدَّمت أعمارهم ، ولم يستطيعوا تحقيق ما نادوا به ، أو تكوين قواعد شبابية لأفكارهم ، فالشباب العربي في غالبيته مشغول بالبحث عن فُرص عمل ، أيًّا كانت ، في داخل الأوطان ، أو عبر القوارب التي تعبُر به البحار سِرًّا إلى شواطئ أوروبا. لتكون الصورة في النهاية شديدة القتامة ، في أبعادها الفكرية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والإبداعية ، وتكون دلالة الموت شديدة السلبية إن لم تكن دموية ، فالمواطن العربي إن لم يمت من المرض سيموت في قوارب الموت أو من القهر.

عندما يقود المبدعون الأُمم

اقتصاد الإبداع وصناعة الثقافة

أصبح "الاقتصاد الإبداعي" جزءًا أساسيًا من التطور الذي وصل إليه الاقتصاد العالمي، وبات يشكِّل تحولاً كبيرًا في بنية الاقتصاد ذاته. فبدلاً من الاقتصاد التقليدي المعتمد على المواد الخام، أو الزراعة أو الصناعة، صار الاقتصاد الإبداعي رافدًا مُهمًا لا غنى عنه من قِبَل صُنَّاع السياسة الاقتصادية، لأنه يشكِّل إضافة نوعية من جهة العوائد المالية، ومن جهة توفير فرص العمل وعائدات الصادرات أيضًا. والأهم من هذا، أنه يفتح مجالات جديدة لاستيعاب طاقات أبناء المجتمع، وحفزهم على المزيد من الابتكارية والإبداع. ولنا أن نتخيل عندما يجد المبدع نفسه، وقد صارت أفكاره وإلهاماته سببًا في مدخول مالي إضافي، مما يشجِّعه على بذل المزيد من التخييل والجهد، الذي سيعود عليه وعلى وطنه بالنفع.

في الماضي، كان أقصى وسيلة للمبدع، أن يتربَّح من بيع رواية يؤلفها، أو عمل تشكيلي يبيعه، أو قصائد ومقالات ينشرها، وغالبًا ما تعود عليه بالقليل. أما المخترعون فقليل ما نالوا المكانة، وحققوا ما يريدون. لذا، نعرف أن كثيرًا من المبدعين والمخترعين عاشوا وماتوا فقراء، ولو عاصروا زمننا، لوجدوا أن خيالاتهم قد تكون سببًا في ثرائهم، على شريطة أن تتوجه إبداعاتهم دعمًا للنهضة والتنمية.

- اقتصاد الإبداع وقضايا التنمية:

إن مفهوم الاقتصاد الإبداعي Creative Economic يعتمد على فكرة استثمار الإبداع، وهو له مفهومان: الأول وهو المفهوم الشامل، يخص كل أشكال الإبداع في شتى المجالات: العلمية، التقنية، الإدارية، التربوية،

الرياضية ،... إلخ، والتي تتشعَّب بشتى بطرق ووسائل عدة، من النماذج الاقتصادية والصناعية العامة، وهذا ينعكس في طريقة تطبيقها وتنظيمها.

ويرتكز مفهوم الاقتصاد الإبداعي الشامل على قياس مدى تقدم المجتمعات والدول في إبداعاتها التنموية بشكل عام، ويتخذ من نسبة الإنفاق على البحث والتطوير إلى الناتج القومي، ومدى مشاركة القطاع الصناعي من نسبة الإنتاج القومي، إضافة إلى عدد الشركات التقنية المدرجة في سوق الأسهم ، ويُقصد بالشركات التقنية هنا الشركات التي تستثمر في البحث والتطوير سواء كانت شركات أدوية أو شركات الإلكترونيات أو الطاقة المتجددة أو شركات الإنترنت أو غيرها من الشركات التي تتخذ من المعلوماتية الجديدة والأبحاث سبيلاً لنهضتها. كما يشمل أيضًا عدد خريجي المؤسسات التعليمية سواء كانوا مهندسين أو حاصلين على شهادات عُليا ممن ينضمون إلى مشاريع البحث والتطوير. إضافة إلى نسبة حمَلة الشهادات العُليا من مجموع السكان [١٤٠].

وهذا يفتح المجال واسعًا ، من أجل فتح الآفاق أمام مختلف المبدعين والحالمين والمُخطِّطين، على مختلف الأصعدة والمجالات، وبعبارة موجزة: إن فكرة الاقتصاد الإبداعي تعني إفساح المجال لدعم المبدعين والمتميزين والمخترعين، ماديًا ومعنويًا، وتمكينهم على المستوى القيادي.

وهذا يعني أن العباقرة يقودون الأمم، وأن المبدعين في طليعة العمل، ولا نعني بالقيادة هنا : القيادة السياسية ، وإنما القيادة العلمية والإدارية والإرشادية والبحثية ، أما دور السياسيين فهو توفير المناخ وفرص العمل للجميع وتنفيذ الخطط ؛ دون تمييز لفئة على فئة، أو أن تستأثر فئة بعينها بالمناصب وتحرم المستحقين.

---

١٤٠) الاقتصاد الإبداعي، د. عبد الله الردادي ، جريدة الشرق الأوسط ، لندن ، ٢٩ يناير ٢٠١٨م. رقم العدد [١٤٣٠٧].

إن فلسفة الاقتصاد الإبداعي تلتقي مع مفهوم "التفكير الخلاق" الذي لا يقتصر على فئة واحدة من الناس هم العلماء والمبدعون والمبتكرون كما يتوهم البعض ؛ وإنما له مفهوم واسع يتمثل في كونه ملكات عقلية موزعة عل البشر جميعًا، بمستويات وأشكال واتجاهات مختلفة، تتمثَّل في القُدرة على الدفع بالتفكير ليولِّد أفكارًا جديدة، معتمدًا على مقومات متعددة، منها: مساءلة الفروض الراسخة، وتحدي الأوضاع القائمة، والتخلص من قبضة المتحكمين في الأوضاع (١٤١).

فالمفهوم عام للتفكير الابتكاري الخلاق يمكن أن يشترك فيه كل إنسان على قدر جهده واجتهاده ومعلوماته وحدود التغيير التي يملكها، متى وأينما توافرت الظروف له، ومتى كان المجتمع / البيئة تشجِّعه على ذلك. فمجتمع الموظفين الروتيني يحارب الموظف المبتكر ، لأنه متحصن باللوائح والمستندات والأوراق، غير ناظر إلى قضية النهضة والتنمية، وحاجات الناس المتزايدة. أما قادة الاقتصاد الإبداعي، فيرحِّبون بكل من يتفنن في طرح المزيد من الأفكار التي تطور المنتجات، وفق احتياجات الناس، وأذواقهم المتغيرة، ولكل سُبل تزيد من تسويقها وتفتح آفاقًا جديدة، أو تلك التي تختصر مراحل الإنتاج، وتقلِّل التكلفة.

إن التفكير الخلاق صار ضرورة وطنية لابد منها لدى أي مخطط استراتيجي تنموي، لأن "المجتمع الإنساني يواجه على اختلاف مستوياته عالمًا بالغ التعقيد، تتكاثر مشكلاته بمعدل يفوق قدرة بشره على حلها" (١٤٢). فالمجتمعات الحديثة المعاصرة معقدة في تركيبها المؤسسي : الاقتصادي

---

١٤١) العقل العربي ومجتمع المعرفة : مظاهر الأزمة واقتراحات بالحلول ، د. نبيل علي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٩م، ج٢ ، ص٧٥.

١٤٢) السابق ، ص٧٩.

والصناعي والمعرفي وأيضًا الاجتماعي ، بعكس المجتمعات القديمة : الزراعية أو الرعوية ، التي عاشت على بنية اجتماعية تراتبية ، واقتصاد متوارث ، معلومةٌ مشكلاتها وحلولها ، بعكس المجتمعات الصناعية أو المعلوماتية المعاصرة ، بمصانعها التي يعمل فيها مئات الآلاف ، وأسواقها التي تشمل ملايين البضائع والأصناف ، وموانئها ذات الحاويات العملاقة التي تُبحر في المحيطات والبحار ، حاملة ملايين الأطنان من المنتجات ما بين مواد خام أو مصنوعات ، ناهيك عن البحَّارة الذين يعملون عليها ، مما يعني الحاجة المتزايدة للإبداع والمبدعين.

ولكي تتضح الصورة أكثر ، فإن السيارة الواحدة تتكون من ثمانية آلاف قطعة ، تحتاج إلى ثمانية آلاف خط إنتاج في المصنع الواحد ، فما بالك بأن كل نوع من السيارات له موديلات عديدة ، مما يستلزم عشرات المصانع ، وإدارات فاعلة ، تتغلب على المشكلات اليومية ، وتسعى للإنتاج والابتكار ، والدعاية والتسويق... وهذا كله ، يجعل أي تنمية تنظر إلى الشعب على أنه طاقة فاعلة في العمل وفي الابتكار وفي الإنتاج ، فهي في حاجة لكل فكر وابتكار وجهد وذراع.

كما يلتقي الاقتصاد الإبداعي مع فلسفة التنمية المستدامة والتي تشمل أبعادًا ثلاثة : التنمية الاقتصادية والإدماج الاجتماعي والاستدامة البيئية ، مدعومة بالحكم الرشيد. كما تعد نظم القياس والبيانات السليمة حاسمة لتحويل أهداف التنمية المستدامة إلى أدوات عملية لحل المشكلات تحريك الحكومات والأوساط الأكاديمية والمجتمع المدني وقطاع الأعمال ، توفير بطاقة تقييم لمتابعة التقدم المحرز وضمان تحقيق المساءلة [١٤٣]. وسنلاحظ هنا ، أن

١٤٣) مؤشر أهداف التنمية المستدامة ولوحات المعلومات ، التقرير العالمي ، مؤسسة برتلسمان وشبكة حلول التنمية المستدامة، نيويورك ، يوليو ٢٠١٧م ، ص١١.

المسألة لم تعد محصورة في وجود أشخاص ، وإنما استراتيجية تنتهجها الدولة، على مستويات عدة، من أجل تحقيق سبعة عشر هدفًا ، تمثِّل أهداف التنمية المستدامة، التي سترعى كل فئات الشعب، بمختلف شرائحه، وأبرز هذه الأهداف : القضاء على الفقر ، والجوع ، وتوفير بيئة سليمة ، ومُدن صحية، وتعليم جيد، ومساواة، وطاقة نظيفة، وفُرص عمل، تحقيقًا لمجتمع الرفاه [١٤٤].

ولا شك أن هذه الخطط والاستراتيجيات، ستوجِد مجتمعًا منتجًا مبتكرًا نشيطًا فاعلاً، يستخدم موارده بشكل صحيح، ويستفيد من عقول أبناء وطنه، ويوقف نزيفها المستمر بالهجرة إلى الخارج، أو بالانكفاء في الداخل.

وقد تصدَّرت كوريا الجنوبية – مثلاً – قائمة الدول في مجال الاقتصاد الإبداعي، لأنها نجحت في التحول بفضل برامجها القومية، وإنفاقها السخي، حيث تنفق ما يزيد على ٤% من ناتجها القومي على البحث والتطوير، وهي استراتيجية اعتمدتها هذه الدولة، منذ عقود، جعلها تتحول من دولة زراعية إلى دولة صناعية [١٤٥]. لقد تفوقت كوريا الجنوبية على دُول عظمى مثل الولايات المتحدة وألمانيا واليابان، والتي احتلت مراتب تالية لها، على الرغم من صغر مساحة هذه الدولة، ومحدودية مواردها الطبيعية وقلة عدد سكانها، ومع ذلك، فإن صناعاتها تغزو العالم، جنبًا إلى جنب مع أعمال فنانيها في المسلسلات والأفلام، وأيضًا في الإبداعات.

ويشير خبراء الاقتصاد إلى أن القرن الحادي والعشرين سيشهد تحولاً في ثروات الأمم، وستكون القدرة العقلية والخيال والابتكار وتنظيم التكنولوجيات الحديثة هي العناصر الاستراتيجية الأساسية في التقدم الاقتصادي، فالمعارف

---

١٤٤) السابق ، ص١٢.

١٤٥) الاقتصاد الإبداعي، د. عبد الله الردادي ، م س.

والمهارات تقف اليوم وحدها كمصدر وحيد في أفضلية المقارنة، وستكون محركات الثروة القادمة في النهضة – كما تذكرها وزارة الصناعة والتجارة في اليابان – هي: الإلكترونيات الدقيقة، التكنولوجيا الحيوية، صناعات علم المواد الحديثة، الاتصالات، صناعة الطائرات المدنية، الإنسان الآلي والماكينات ذاتية الحركة، الحواسيب والبرمجيات [١٤٦] وسيُعاد توزيع القوى على الأرض، لتنتقل الراية من الأمم التي تمتلك المصادر الطبيعية ورأس المال، إلى الأمم التي تجعل شعوبها مبتكرة، وتعرف كيف توظِّف رأس المال، وتستغل الموارد الطبيعية، لدى الدول الأخرى.

– اقتصاد الإبداع وقضايا الفكر والثقافة:

المفهوم أو الجناح الثاني للاقتصاد الإبداعي، فهو المفهوم الأضيق، والذي يختص بالإبداع في أبعاده الثقافية والفلسفية والفكرية والتشكيلية والسينمائية، حيث ينظر إلى أثر الفنون والآداب والفِكر في البنية الاقتصادية والاجتماعية، منتجاتها ومخرجاتها، وهي تحمل بُعدًا رمزيًا وإيديولوجيًا يُعبِّر عن ثقافة المجتمع وهي تراعي عادة الاعتبارات البيئية، وتتركَّز في المناطق الحضرية الرئيسية الواسعة، وتَستخدم كثيرًا عُمالاً من ذوي المهارة الرفيعة، وتعتمد اعتمادًا كبيرًا على النظم والأنشطة والمؤسسات الثقافية غير الرسمية. وتعود أيضًا هذه الصناعات بالمنافع التي لا يمكن قياسها باعتماد أسعار السوق وحدها والتي تعمل عوضًا عن ذلك على تأكيد الهوية الثقافية المميّزة للأماكن التي تنشأ فيها هذه الصناعات وتتنامى مما يتيح تحسين ظروف الحياة والارتقاء بصورة المجتمعات المحلية وبهيبتها [١٤٧].

---

١٤٦) رؤى مستقبلية : كيف سيغير العلم في القرن الواحد والعشرين ؟ ميتشيو كاكو ، ترجمة : د. سعد الدين خرفان ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، ٢٠٠١م ، ص٢٣ ، ٢٤.

١٤٧) تقرير عن الاقتصاد الإبداعي ، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي ، ومنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (اليونسكو) ، منشورات مجمع أبو ظبي للثقافة والفنون ، ٢٠١٣م ، ص١٧.

سنلاحظ هنا أن الثقافة بمختلف أشكالها، هي المؤثر الأكبر على الاقتصاد الإبداعي، لأنه لا اقتصاد ولا صناعة ولا تقنيات بدون غطاء ثقافي وفكري وفني. ولكي نوضِّح الصورة أكثر ، فإن غالبية المنتجات التي تأتي إلينا مستوردة من بلادها ، تحمل شعاراتٍ وأسماءً وأشكالا تُعبِّر عن ثقافة هذه البلاد ، وما انتشار الثقافة الأمريكية إلا بسبب انتشار صناعاتها ، مصحوبة بإنتاج فني عملاق في السينما ، بجانب تحكمها في عالم الحواسيب والشبكة العنكبوتية. وهذا يؤثِّر على خيارات المستهلكين أنفسهم ، فإذا أحببنا نموذجًا ثقافيًا وفكريًا ، فهذا ناتج عن القوة الناعمة التي تروِّج لهذا النموذج ، مما يجعل الناس تُقبل على شراء هذه المنتجات ، وتتذوق أعماله الفنية ، وتردِّد كلماته وعباراته وشعارات وفلسفاته.

إن هذا يحتاج إلى طاقة البشر الإبداعية والابتكارية ، سواء على مستوى الأفراد أو الجماعات ، فهي العامل المُحرِّك الرئيسي لهذه الصناعات ، والمغذية له فنيًّا وفكريًا ، وقد أصبحت هذه الطاقة هي الثروة الحقيقية للبلدان في القرن الحادي والعشرين. وتؤثِّر بصورة غير مباشرة ، وبشكل متزايد ؛ على فهم المرء أينما كان للعالم المحيط به ، وعلى المعنى الذي يعطيه لوجوده فيه ، وعلى الطريقة التي يؤكِّد بها حقوقه كإنسان ويبني بها علاقات مثمرة مع الآخرين (١٤٨).

ومن هنا ، فقد أصبح الفنانون والمبدعون يُشكلِّون الصف الموازي في التنمية والنهضة ، فلا يمكن لأي مجتمع يريد الحفاظ على هويته الحضارية ، أن يقوم بصناعات ، ويُنشئ المدن ، معتمدًا على غير ثقافته وأفكاره. وإلا سيكون مجتمعًا مسلوب الإرادة والثقافة ، مشلول الفكر والإبداع ، وستكون تنميته تقليدًا للآخرين.

---

١٤٨) السابق ، ص١٥.

وللعلم ، فإن الاقتصاد الإبداعي كان متحققًا بأشكال مختلفة منذ عقود طويلة ، إلا أنه كان مرتبطًا بالهيمنة والاستعلاء على الشعوب ، فإذا كان النموذج الأمريكي متسيدًا الآن في العالم تحت دعاوى الأمركة/العولمة، فإن ثقافات أجنبية سادت قبله ، مع الحقبة الاستعمارية التقليدية المباشرة ، من خلال تصدير نموذج ثقافة الدولة المستعمِرة لدى الشعوب المستعمَرة، كما في نموذج الثقافة الإنجليزية ، والذي ساد في المستعمرات البريطانية ، من خلال الأدب الإنجليزي، والصناعة الإنجليزية، ومدح تقدُّم بريطانيا العظمى، وبالتالي السير على نهجها في استيراد نُظمها التربوية والجامعية، ودراسة فلسفتها (١٤٩). وقد صاحب ذلك إقبال كبير على المنتجات البريطانية، ومعلوم أن الكاتبة البوليسية "أجاثا كريستي" بِيع من مؤلفاتها أكثر من ألف ومئتي مليون نسخة على مستوى العالم، وعرف العالم من خلال كتبها أدق تفاصيل المجتمع البريطاني وعاداته اليومية.

وهناك مصطلحات ترتبط بالاقتصاد الإبداعي، منها: "الصناعات الثقافية" و"الصناعات الإبداعية" ؛ وكذلك "الصناعات القائمة على المضامين" أو "الصناعات القائمة على حقوق المؤلف" و "الاقتصاد الثقافي أو الاقتصاد المعرفي الثقافي". وتنمُّ التعابير المختلفة عن مواقف تحليلية وإيديولوجية مختلفة مرتبطة بها وهي تعابير ومواقف تناول باحثون أكاديميون عديدون في هذا المجال دراسة تاريخها. وأصبحت كل مجموعة من هذه التعابير مع سوابقها وتفاسيرها ميدانًا لنقاش حيوي بين الخبراء (١٥٠).

١٤٩) انظر تفصيلا : ظاهرة الاستعمار في أفريقيا والعالم العربي ، د. حسن سيد سليمان، مجلة دراسات إفريقية ، منشورات : المركز الإسلامي الإفريقي ، الخرطوم ، ١٩٨٦م ، ص٧٦ ، ٧٧.

١٥٠) تقرير عن الاقتصاد الإبداعي ٢٠١٣م ، م س ، ص٢١.

سنرصد من خلال المصطلحات السابقة ، ولدى النظرة الأولية تكرارًا للفظة " صناعات " والتي تأتي مضافة لمصطلحات تتصل بالثقافة والفكر والمؤلف ، مما يعني بداهة أن الثقافة لم تعد محصورة في التصور القديم ، الذي يضعها في كتاب أو عرض مسرحي أو معرض تشكيلي أو مجلة وجريدة ، وإنما أضحت اقتصادًا له صناعات ، وفيه صُنَّاع ومُسوِّقون ومُخطِّطون ، بجانب المبدعين. مما يعني أن المبدع / المؤلف صار جزءًا من عملية أكبر منه ، فلا مجال للمبدع الذي يتخيل نفسه في برج عاجي يرصد العالم ويفلسف له ، لأن الإبداع لازم في الصناعات ، وتحتاج إليه المنتجات ، من أجل تسويق الهوية الثقافية والحضارية للأمة. وعلى المبدع أن يفكِّر في هذه الدائرة الأكبر ، وهذا لا يعني أنه يترك إبداعه ، وإنما سيزيد في دائرة خيالاته كيف يمكنه نشر ثقافة أُمته ، وتقديمها للثقافات الأخرى.

والمثال على ذلك واضح ، فإن إنتاج المسلسلات وأفلام السينما صناعة ضخمة يعمل فيها عشرات الآلاف في الاستوديوهات بجانب شركات الدعاية والتوزيع ، وشركات دور العرض وغير ذلك ، ناهيك عن القنوات الفضائية ، كل هذا صناعة ، ويقف من ورائه مبدع يكتب المسلسل فكرة وسيناريو وحوارا ، وهناك مبدعون مصاحبون له في الموسيقى والديكورات والإخراج والتصوير ، غير الممثلين أنفسهم.

كلٌّ هذا يتمٌّ ، ويُستخدم أيضًا في الترويج السياحي والتجاري ، وإعطاء رسائل مبطنة وظاهرة عن ثقافة الأمة التي تنتج هذه المسلسلات ، وبعضها يقوم بتوزيع مسلسلاته وأفلامه القديمة مجانًا ، من أجل تحويل الذائقة نحو فنونه ، وضمان وجود قاعدة لدى الشعوب تتذوق فنونه ، وتشتاق إليها ، وتشتريها ، ثم تأتي سياحة لها.

ومن هنا جاءت الدعوة إلى ما يُسمَّى " تثقيف الحياة الاقتصادية Culturalization of economic life " ، وهي ترتبط بالنظام الرأسمالي المعاصر ، والذي يتسم بقدر متنام من التراكم الارتدادي ، في الحياة الاقتصادية ، والذي يشمل جزءًا كبيرًا من الارتدادية الجمالية ، في كل من مجالات الإنتاج والاستهلاك. مما يعني الحاجة إلى أفكار جديدة في المجال الثقافي والفكري والفني ، يتمُّ تسويقها في العالم ، علاوة على تقديم سلع ومنتجات تلائم ثقافات البلدان المستوردة [١٥١] ، فالثقافة في الاقتصاد الرأسمالي ضرورية على مستويين : الأول محلي : ويتصل بالمجتمع المحلي الذي يتمُّ التسويق له من قبل الشركات الوطنية ، فلابد من مراعاة أذواق الناس ، وثقافتهم وميولهم في الملبس والمأكل والصناعة الترفيهية وغير ذلك. والمستوى الثاني : مراعاة ثقافة البلدان المستوردة للبضائع. وفي الحالتين ، فإن الشركات في حاجة دومًا لمعرفة الثقافة المحلية وتطوراتها وذائقتها المتغيرة أو الثابتة ، وأيضًا ثقافة البلدان الأخرى ، وهذا ما سيقوم به الفنانون والخبراء والمثقفون ، الذين سيجدون مداخيل مالية كبيرة جرَّاء تعاملهم.

وهو ما نلاحظه الآن بقوة ، فالأسواق الخليجية والعربية تمتلئ ببضائع مصنوعة في الصين ، وكلها تراعي ثقافة المجتمعات العربية المتوارثة ، فالحجاب والعباءات النسوية والجلابيب الرجالية والمسابح والعطور ، وحتى ملابس الإحرام ؛ تُنتج كلها في الصين ، ووفق الثقافة العربية الإسلامية. ونفس الأمر ، في صناعات التجميل ، فكل مستحضرات التجميل في الأسواق العربية تتلاءم مع الذوق العام السائد فيها ، على الرغم من أنها تصنع في الغرب ، وقِسْ على ذلك الكثير. ولا يمنع هذا من ترويج ثقافة ما ضمن هذا

١٥١) الصناعات الإبداعية : كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة ؟ ، تحرير : جون هارتلي. فصل بعنوان : الاقتصاد الإبداعي ، تأليف: تيري فلو ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ٢٠٠٧م ، ص١٧٣.

التنافس الهائل في الصناعات وهو ما يتمُّ بالفعل بأشكال مختلفة، من خلال المطاعم ووسائل الإعلام والفنون.

ولاشك أن عمل الفنانين في الصناعات الإبداعية يوفِّر للفنانين استقلالية وحرية نسبية، يجعلهم يطلقون أفكارهم وخيالاتهم للإبداع، وأيضًا يستفيدون من وجود فِرق من المبدعين، مما يصقل من قدراتهم، ويزيد من خبراتهم، خاصة أن الصناعات الإبداعية أوجدت تقسيمًا ثلاثيًا للعمل: طاقم للإبداع والابتكار، طاقم فني مرتبط بتنفيذ الإنتاج الإبداعي، ومديرين وإداريين مختصين بوظائف التحكم والتنسيق. نتيجة لإيقاع العمل السريع، فإن الشركات تبحث دائمًا عن المواهب الجديدة [١٥٢].

إن سياسة النظام الرأسمالي، والقيم الليبرالية الحاكمة فيه، ومعطيات الأسواق، وأذواق المستهلكين، تقتضي وجود مبدعين في القيادة والتصميم والإنتاج والتوزيع، كما أنها ترفض الطابع النمطي التقليدي في العمل، الذي نراه في مؤسسات الحكومة والقطاع العام، وتجنح دائمًا إلى البحث عن الموهوبين. وقد استطاعت النظم الليبرالية أن تراعي الجوانب الاجتماعية للعمال، خاصة مع الرقابة الصارمة من قبل الدول والحكومات والمؤسسات التشريعية والقضائية، مما يعني الحد من أشكال الاستغلال وأكل حقوق العمال.

- الاقتصاد الإبداعي ومجتمع المعرفة:

لكي نفهم جيدًا مصطلح "مجتمع المعرفة"، وعلاقته بالاقتصاد الإبداعي؛ دعونا نستعرض قصة الهاتف " نوكيا" الشهير، وكيف كان مثالاً معبِّرًا عن

---

١٥٢) السابق، ص١٧٥.

دور المعرفة صعودًا أو هبوطًا. تأسَّست شركة "نوكيا" مبكرًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عام (١٨٦٥) ، في دولة فنلندا ، وكانت متخصصة في صناعة الورق والإتجار به، ثم تحولت في مسيرتها الطويلة إلى تصنيع المطاط، ثم توليد الطاقة الكهربائية، وصولاً إلى إنتاج الأسلاك ومعدات الاتصالات والإلكترونيات، حتى تخصصت في عقد التسعينيات من القرن العشرين في تصنيع الهاتف النقال والذي حمل اسمها ، وانتشر في العالم بشكل هائل ، حتى أصبحت تستحوذ على ٤٠% من حصة السوق العالمي في العام ٢٠٠٧م، واشتهرت فنلندا الدولة به، (في مقابل ٢٥% لشركة موتورولا، و١٤% لشركة إريكسون)، وتوقع محللون تضاعف حجم مبيعاتها في السوق في غضون ثلاثة أو أربعة أعوام، ولكنها تراجعت، حتى باتت في ذيل قائمة الشركات ، لأن القائمين عليها لم يواكبوا معرفيًا التغييرات الهائلة في موجات التقنيات العالمية ، ولم يتوافر لهم الإبداع والتخيل العلمي وتلمُّس حاجات المستهلكين وذائقتهم، وهو ما انعكس سلبًا في القرارات الخطأ التي اتخذها "ستيفن إيلوب" الرئيس التنفيذي للشركة والذي شغله في أكتوبر ٢٠١٠م؛ فمع كل يوم قضاه "إيلوب" على رأس الشركة كانت القيمة السوقية للشركة تنخفض بنحو ٢٣ مليون دولار يوميًا ، ليكون واحدًا من أسوأ الرؤساء التنفيذيين في التاريخ ، والسبب ببساطة اقتصاره على نظام تشغيل وحيد، دون ابتكار (١٥٣).

إذن المشكلة أساسها معرفة وقدرات على الإبداع، وهذا ما يدفعنا لشراء هاتف نقَّال لا تتجاوز قيمة تصنيعه من معادن وبلاستيك وزجاج وأسلاك

---

١٥٣) انظر تفصيلا: "نوكيا" قصة غيَّرت مسار الصناعة في العالم ،
http://www.alyaum.com/article/1145116
وأيضا من قتل نوكيا؟ بيكا نيكانين وميرينا سالمينين،
http://www.aljazeera.net/news/scienceandtechnology/2014/10/16

بضعة دولارات ، ومع ذلك ندفع فيه مئات الدولارات ونحن راضون ، بل ونركض خلف الجديد منه ، والسبب أننا نشتري معرفةً وتقنيةً وإبداعًا ، ومعلوم أن السيد "بيل جيتس" يربح في الثانية الواحدة (٢٢٦) دولارًا ، وقيمة شركاته (مايكروسوفت) تتجاوز ما تملكه دول الخليج النفطية ومعها اليمن والأردن مجتمعة ، كل بضاعته برامج حاسوبية أساسها المعلومة والتخيل والإضافة ، ولنعلم أن أثرياء العالم لم يصبحوا مُلاك الأراضي والصناعات الثقيلة كما كان في الماضي ، وإنما هم الآن المبتكرون مُلاّك المعرفة المبتكرة، ويكفي أن أرباح شركة "سامسونج" في العام الواحد ٣٢٧ مليار دولار.

ولنا في قصة "فيس بوك" نموذج للنجاح المتوالي ، ففي العام ٢٠٠٣م ، أسَّس "مارك زوكربيرج" فيسبوك بالاشتراك مع كل من "داستين موسكوفيتز" و "كريس هيوز" وكلهم تخصَّصوا في دراسة علوم الحاسب وكانوا رُفقاء في سكن جامعة هارفارد بالولايات المتحدة ، وكانت الفكرة بسيطة ، واقتصرت عضوية الموقع بدايةً على طلبة جامعة هارفارد ، إلا أنها تمددت بعد ذلك لتشمل الكُليات الأخرى في مدينة بوسطن وجامعة آيفي ليج وجامعة ستانفورد. ثم اتسعت دائرة الموقع لتشمل أي طالب جامعي ، ثم طلبة المدارس الثانوية، ثم انتشرت في العالم، وضمَّت آلاف المبرمجين المبدعين، ووصلت العضوية لعدة مليارات من سكان العالم ، وأصبح "زوكربيرغ" أصغر ملياردير في العالم وعمره ٢٣ سنة فقط، أما قيمة شركة فيس بوك العالمية فتقدر بأكثر من مائتي مليار دولار ، ويكفي أن الشركة اشترت تطبيق "واتس أبـــ" بمبلغ ١٩ مليار دولار في العام ٢٠١٤م ، وكان عدد مشتركي الواتس أب فقط (٥٠٠) مليون مشترك ، وساعتها سخر بعض المستثمرين من "زوكربيرج" ، نظرًا لعظم المبلغ المدفوع، ولكن انظر إلى

ما فعله "زوكربيرج" ، مع الواتس أب، فقد طوّره من مجرد برنامج للرسائل الكتابية، إلى اتصالات صوتية ومرئية وبريد متكامل، وتجاوز مليار ومئتي مليون مشترك ، فانظر كم ستكون قيمته السوقية الآن ، علمًا بأن ثمن المشترك العضو في الواتس أب مائة دولار ، وحتى الآن التطبيق مجاني ، بلا إعلانات ولا أنشطة ترويجية، فقط هو ثروة هائلة من المعلومات التي تُباع لمن يريد معرفة توجهات المستخدمين الفكرية والسياسية والاجتماعية والتجارية.

نحن إذن نعيش "مجتمع المعرفة" أو الثورة المعلوماتية، والتي هي حالة الإبداع الفكري والعلمي والتقني، المبنية على التقدم المعرفي الهائل، والذي تعكسه ملايين المبتكرات والاختراعات، التي تتضاعف كل يوم [(١٥٤)]، ولكي تتضح الصورة أكثر ، فإن حجم العلم والمعارف كان يتضاعف في الزمن القديم كل ألف سنة، وبدءًا من القرن السادس عشر بات يتضاعف كل مائة سنة ، ومع القرن التاسع عشر صار يتضاعف كل خمسين عامًا ، ثم مع النصف الثاني من القرن العشرين، صار يتضاعف كل عشر سنوات. ومع القرن الحادي والعشرين ، باتت العلوم والمعارف تتضاعف – انتبه – كل (٧٣) يومًا [(١٥٥)] ، أي خمس مرات في العام الواحد ، ليتسيد مفهوم أن "المعرفة قوة Knowledge is Power".

لقد كان الاقتصاد التقليدي معتمدًا على إنتاج الموارد الطبيعية واستثمارها في مجالات : الزراعة والصناعة والمناجم و التجارة... إلخ، ولكن الثورة المعرفية أعطتنا رؤية مختلفة، فالمهم امتلاك المعرفة والقدرة على إنتاجها

---

١٥٤) مجتمع المعرفة: مفاهيم أساسية، د. ربحي عليان، أبحاث المؤتمر(٢٣) ، لعلوم المكتبات ومصادر المعلومات ، قطر، ٢٠١٢م، ص٢١٣١.

١٥٥) السابق، ص٢١٣٢.

وتطبيقها، وستكون بعدها مالكًا للثروة، ويكفي أن دولاً كانت تعاني من شُحِّ الموارد الطبيعية مثل اليابان وكوريا الجنوبية، ولكنهما امتلكتا ثروة بشرية ماهرة متقنة، وطاقات إبداعية متخيلة، فحوّلتا التراب إلى ذهب، وتربعتا على عرش الاقتصاد العالمي؛ ولتكونا سببًا في تحول جذري ليعتمد الاقتصاد العالمي على ما يسفر عنه الإبداع المعرفي في البحوث المدنية والتكنولوجية، في تقديم الجديد من السلع والخدمات وتطوير طرق الإنتاج، حيث تُقدَّر المعرفة العلمية والتكنولوجية في بعض الدول بنحو ٨٠٪ من اقتصادها. فبات من الضروري ربط مجتمع المعلومات بتطوير نظم التعليم لتُتيح فُرصًا للفرد كي: يتعلم ليعرف، ويتعلم ليعلِّم، ويتعلم ليتعايش، ويتعلم ليبدع، ويتعلم لينتج [١٥٦].

فليست المعرفة مجرد معلومات مبثوثة في الكتب والمراجع، وإنما هي إلهام وتخييل للمخترعين، على اختلاف مستوياتهم وتخصصاتهم، المهم أن يفكِّروا في كيفية التطوير والإضافة. والمثال على ذلك: لو أن لدينا كمية من الحديد تساوي خمسمائة دولار؛ فإذا حوَّلناها إلى حدوات الفرس، سيصبح ثمنها خمسة آلاف دولار، وإذا حوَّلناها إلى إبر خياطة سترتفع إلى ثلاثين ألف دولار، وإذا تحوَّلت إلى زنبركات في ساعات يد ذات شُهرة عالمية، سيصل ثمنها إلى مليون دولار، فما بالك لو وُضِعت في صواريخ وطائرات وروبوتات.

إن كمية الحديد واحدة وثابتة، لكن المتغير في الأمر هي المعرفة، والتي تعني عقولاً تستوعب، وخيالاً يبتكر، وقيادة تُدير، وأيدي تُتقن، وتجارة تُسوَّق ببراعة. فالأُمم التي تعرف كيف تنتج المعرفة وتستثمرها وتسوِّقها،

---

١٥٦) مجتمع المعرفة العربي ودوره في التنمية، مجلس البحث العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، الرياض، ١٤٢٥هـ، ص (ع).

هي التي تقود وتراكم الثروات لديها، وتستفيد من المواد الخام من الدول الفقيرة، وتعيد تصديرها سلعًا ومستلزمات بأضعاف مضاعفة، ومن لا يعجبه لا يشتري.

ويكفي أن نعلم أن مجتمع المعرفة المعلوماتي يقدِّم الآن فرصة عمل واحدة بين كل أربع فرص جديدة؛ والإحصائية في ازدياد، ولننظر إلى التجارة الإلكترونية على النت كانت في العام ٢٠٠٣م حوالى خمسة تيرليون دولار، أي حوالي ٧,٢ ٪ من حجم التجارة العالمية، واليوم تضاعفت ثلاث مرات [١٥٧].

ويكون السؤال: ماذا عنا في العالم العربي؟ والجواب: إننا في حاجة إلى سيادة مفاهيم جديدة في الاستثمار المعرفي والتحول إلى الاقتصاد الإبداعي في قطاعات من قبيل صناعة التكنولوجيات المتقدمة، والحرفيات الجديدة، وبرمجيات الخدمات التجارية والمالية، وصناعة المنتجات الثقافية والفنية، وكل هذا يتوقف على طاقة البشر الإبداعية أفرادًا كانوا أو جماعات، فتلك هي الثروة الحقيقية في القرن الحادي والعشرين [١٥٨].

وهذا يعني توجيه العناية إلى الاستثمار في البشر وليس الحجر، وإيقاف نزيف العقول المهاجرة، فلابد من تطوير طاقات الشباب وقدراتهم، عبر تسليحهم بفكر مجتمع المعرفة ومهاراته، ودمجهم في مشروعات التنمية المستدامة، في ظل الفجوة المعرفية الهائلة التي تفصلنا عن الدول المتقدمة، والتي يمكن أن نتلافاها في حالة وجود الإرادة والتخطيط، وتحويل فكرنا اليومي من سؤال: كيف نتكيف ونتابع منجزات الثورة المعرفية والمعلوماتية؟

---

١٥٧) السابق ، ص٤٣.

١٥٨) تقرير عن الاقتصاد الإبداعي : سبل تعزيز التنمية المحلية، منظمة اليونسكو، وبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي، ٢٠١٣م، ص١٥ ، ١٦.

إلى سؤال: كيف يمكننا تغيير تحديات واقعنا العربي والإسلامي للفوز بأكبر قدر من المكاسب ؟ (١٥٩) والتحدي مطروح على الشباب العربي، الذين يشكِّلون ٧٠% من نسبة سكان العالم العربي.

ومن هنا، فإن الشباب العربي يحتاج إلى فكر جديد، يحقِّق به ذاته، بعيدًا عن الركض خلف الوظيفة الحكومية، وما شابها من فرص عمل تقليدية، أو السعي إلى الهجرة، فيكفيه أن يبدع في ضوء المتاح من إمكانيات بيئته، المهم التفكير والسعي، والعمل الذي لا يكل، ولا يحقرنَّ من الإنجاز شيئًا وإن صغُر.

وهذا يستلزم التسلح بمهارات التعلم الذاتي مدى الحياة، فالمتعلم يحتاج إلى تنمية ملكاته الشخصية، وإيجاد مصادر المعلومات الملائمة له والتي تخدم احتياجاته. ومن الضروري توافر الخبرات اللازمة لموائمة تعلُّم الفرد مع خبراته ومرحلته العمرية. ويمكن أن تضطلع بهذا مؤسسات التعليم التقليدي إلى جانب المكتبات والجمعيات المهنية مع مؤسسات التعليم الذاتي في دعم مجتمع المعرفة الجديد، كما يجب أن يتعلم الشاب كيفية الشراكة في استقاء المعرفة عند السعي إلى استكمال فكرة، أو المضي قُدمًا في تطبيق نظرية أو تحقيق استراتيجية، كما أن النجاح في الابتكار يحتم على الأفراد أن لا يعملوا وحدهم بشكل فردي، بل عليهم تعلم فنون الشراكة والعمل ضمن فريق من خلال التبادل المعرفي بما يعود على الجميع بالفائدة (١٦٠).

ولنا في قصة العالم البنغالي المسلم "محمد يونس" الحائز على جائزة نوبل مثالاً رائعًا في تحويل المعرفة إلى فكرة فردية ثم عمل جماعي، ثم

---

١٥٩) تقرير المعرفة العربي : الشباب وتوطين المعرفة، ٢٠١٤م ، برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، دبي، ص٢ ، ٣.

١٦٠) مجتمع المعرفة العربي ودوره في التنمية، م س ، ص٤٦، ٤٧.

منظومة اجتماعية. وُلِد "يونس" العام ١٩٤٠ في مدينة "سيتا جونج" وهي مركز تجاري، لمنطقة البنغال في شرق الهند، وكان الده يعمل في صياغة الذهب، وهو ما جعله يعيش في رخاء نوعي، وقد اهتم الوالد بتعليم أبنائه لأعلى المستويات التعليمية، أمَّا الأُم "صفية خاتون" فكان لها أثر كبير في نفس ابنها "محمد" ، لأنها كانت لا ترد سائلاً فقيرًا يقف ببابها، فتعلَّم "يونس" أن الإنسان لا بد أن تكون له رسالة في حياته.

حصل " يونس " عام ١٩٦٥ على منحة من مؤسسات " فولبرايت " الأمريكية لدراسة الدكتوراه، وفى فترة تواجده بأمريكا، ساند موقف بلاده في حربها للاستقلال عن باكستان، ثم عاد لبنجلاديش المستقلة حديثًا عام ١٩٧٢ ليصبح رئيسًا لقسم الاقتصاد في جامعة شيتاجونج، وليشاهد بعينيه تفاقم معاناة الناس في بلاده، وحدوث مجاعة راح ضحيتها مليون ونصف إنسان، ففكَّر كيف يستغل علمه الاقتصادي لعلاج الفقر المدقع، فحاول إقناع البنك المركزي والبنوك التجارية لوضع نظام لإقراض الفقراء دون ضمانات، وهو ما دعا رجال البنوك للسخرية منه، زاعمين أن الفقراء ليسوا أهلاً للاقتراض، فاضطر "يونس" لتنفيذ الفكرة بنفسه، فاقترض قرضًا خاصًا ليبدأ به مشروعه في قرية "جوبرا" بمساعدة طلابه، ومضى في متابعته ودراسته من عام ١٩٧٦ حتى ١٩٧٩، وقد نجح مشروعه نجاحًا باهرًا وغيَّر حياة (٥٠٠) أُسرة فقيرة.

وفى عام ١٩٧٩ اقتنع البنك المركزي بنجاح الفكرة وتبنى مشروع "جرامين" أي "مشروع القرية" ، وفى عام ١٩٨١ زاد من حجم المشروع ليشمل ٥ مقاطعات، وقد أكَّدت كل مراحل المشروع مدى فاعلية نظام القروض متناهية الصغر في العمل والإنتاج، حتى وصل عملاء البنك "المشروع" عام ١٩٨٣ إلى ٥٩ ألف عميل، ووصل الآن إلى ثمانية ملايين

عميل، تشكِّل النساء ما نسبته ٩٨ % منهم، وطوَّر "يونس" شبكة ضخمة من البرمجيات والأجهزة الذكية والموظفين والمرشدين المدربين لمعاونته[١٦١].

اعتمدت فكرة "يونس" على توظيف المعرفة اقتصاديًا ، وبرؤية إسلامية، بدون ضمانات، وتوجَّهت لكل من راغب في العمل والاستثمار في الزراعة وتربية المواشي والطيور، والصناعات والتجارة، وكلها تزيد الإنتاج، ويمكن القيام بها في المنازل، وتجعل الأيدي طالبة الصدقات، أيدي عاملة منتجة تكفي حاجتها.

إن مجتمع المعرفة يحتاج عقولاً متطلعة لكل جديد في العلم ومهارات الحياة، ونفوسًا ترنو إلى المستقبل، ولا تركن للكسل، وقلوبًا متشوقة للنجاح والتميز والعطاء.

- الاقتصاد الإبداعي وفكر ما بعد الحداثة والثقافة الوطنية:

استطاع فكر ما بعد الحداثة أن يقرأ بتمعن التغيرات البنيوية العميقة التي حدثت في العالم خلال العقود الأخيرة، ورأى أن حركة الحداثة كانت أكثر انعزالاً عمَّا يجري في العالم، وغرقت في أفكارها وإيديولوجياتها، وساهمت في تقديم سرديات فكرية كُبرى، لم تقدِّم إجابات شافية، وإنما كانت سببًا في عُزلة المثقفين والمُفكِّرين عن المنجزات الحضارية الهائلة التي رافقت الطفرة التقنية وثورة الاتصالات، والتطور الهائل في الصناعة والتجارة والفنون والآداب.

وقد قدَّمت ما بعد الحداثة نقدًا شديدًا لما يجري على الساحة العالمية، فمهما كانت هناك من تغيرات دراماتيكية وفكرية، ومهما تعاظم دور المثقفين

---

١٦١) للمزيد انظر : تجربة بنك الفقراء، د. مجدى سعيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٦م.

والفنانين، فإن المحصلة لم تكن على المستوى المأمول، لأن الأمر ببساطة لا ينحصر في ترك المبدعين يقودون، وإنما في الأنساق الفكرية التي أنتجتها قيادة المبدعين ضمن المنظومة الرأسمالية، فبلا شك فإن المبدعين في الصناعة والإدارة والتجارة أسهموا بشكل بارز في التطور، وكان معهم أيضًا الفنانون والمثقفون، ولكن القضية أعمق من ذلك، فقد تحوّل كل شيء إلى تجارة وتسليع، وأضحى المبدع رهنًا بتقلبات السوق، وتغيُر أمزجة المستهلكين، وخاضعًا لتوجهات المنتجين ومديري المصانع والممولين.

فآفاق التقنيات لا نهاية لها؛ من الهندسة الوراثية إلى الهيمنة الفكرية إلى غزو الفضاء، وهناك جمهور عام من المستقبلين، وهؤلاء مهوسون بالتقنية، مرتهنون بالمستجدات على صعيد الاتصالات والاختراعات التي أغرقت حياتنا بطوفانها، واقتحمت بيوتنا، وصحونا ونومنا، كما أن الفنون نفسها تغيَّرت، ومالت إلى التجارة، وصارت الصناعة الأدبية أقرب إلى البضائع، وقد أدَّى هذا إلى حالة من التشتُّت دون حدّ، بواسطة الإعلام الذي يغرق الناس في طوفان من الجزئيات والمتناثرات، وتعاظمت بالتالي حالة القلق. وتردد السؤال: هل الكمبيوتر يقدِّم وعيًا بديلاً، أم هو امتداد للوعي؟ وهو سؤال يطرح إشكالية سيطرة التكنولوجيا على الحياة والفكر، وصرنا أسرى لها، وباتت تتحكم في حياتنا [١٦٢].

إزاء كل ما تقدم، ونحن نعيش في عالم يموج بتغيرات هائلة، جزء كبير منها يعتمد على الفكر الإبداعي والثقافي، يكون السؤال: ماذا عن موقفنا نحن كمثقفين عرب، نرنو إلى ما حولنا؟

للإجابة عن السؤال هذا، لابد من الإشارة إلى أن كل أُمة عليها أن تبحث عن ذاتها الحضارية، وخصوصيتها الثقافية، ولا يظن أحد أن النُّظم الحديثة

١٦٢) منعطف ما بعد الحداثة، إيهاب حسن، ترجمة محمد عيد إبراهيم، دار الهلال، القاهرة، ٢٠١٦م، ص٧٢.

في الاقتصاد والتجارة والسياحة تعني الذوبان فيما يُسمَّى الثقافة العالمية السائدة، والتي هي متبدلة من عقد إلى آخر، فإذا كان السائدة اليوم هي الثقافة الأمريكية، فلا نعلم غدًا من سيصعد وينشر ثقافته ضمن منتجاته، وكثير من الدول الصغيرة تنافس بقوة المنتجات الأمريكية، وبات لها مكان في الخارطة العالمية.

ومن هنا، فإن تحديد الذات الحضارية يأتي من فهم خصوصيتها ومكوناتها وروافدها وسُبل استمرارها، ومن ثم إفساح المجال للمبدعين من أبناء الأمة والوطن، من أجل قيادة قاطرة التنمية، وإعطاء الفرصة للمثقفين والمُفكِّرين لتقديم رؤى عملية تجعل ثقافتنا مغلفة لمنتجاتنا الصناعية والفنية والتجارية.

فالإبداع هو عنوان الموقف السيادي في تحقيق عملية التنمية، أي الإبداع الذاتي: حضاريًا وثقافيًا وقوميًا، في كافة المجالات: مجال الفِكر ومجال العمل. لأننا نمتلك مقومات المشروع الحضاري للنهضة الإبداعية، والممثلة في وجود مجتمع إنساني يتسم بدرجة كافية من الكثافة والاستمرارية التاريخية، مع المركزية، فالقضية لا تنحصر في المبدعين الفرديين، وإنما في وجود خضم من الإبداع والمبدعين على مستوى الوطن والأمة، وهذا حماية واستمرارية لها. وكل هذا يستلزم منا النظر في فاعلية الثقافة في عملية التنمية، مع تحديد الأولويات المجتمعية وما تستلزمه من المثقفين

إذن، هناك أسئلة كثيرة تطرح نفسها، عن موقفنا كمثقفين عرب من اقتصاد الإبداع، ومدى وعينا به، وكيف يمكننا التعامل معه، وصياغة رؤية متكاملة، تؤطر عملية التنمية والنهضة في مجتمعاتنا. فلا تزال النُّخبة المثقفة

---

١٦٣) الإبداع والمشروع الحضاري، د. أنور عبد الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص٢٩ – ٣٦.

أسرى الرؤية الفردية، التي تحصر الثقافة في الإنتاج الفردي، ويغيب عنها فكر الصناعة الإبداعية بكل ما فيه من إيجابيات وسيادة روح الفريق، ووجود الدعم المادي الذي يكفل استمرارية المبدع وتوفير الحياة الكريمة له، ونشر أفكاره وإبداعه.

فكثير من مثقفينا يحصرون نشاطهم في كتاب أو دراسة أو مقال، وفي أحسن الأحوال ظهور في البرامج المرئية أو المسموعة، ولا زلنا نناقش قضايا أفل نجمها منذ عقود، تتعلق بالإيديولوجيات التي كانت سادت ثم ضعفت وقاربت على التلاشي، واستطاع العالم أن يقدِّم إيديولوجيات جديدة أو يطوِّر القديم منها، ويضعه ضمن برامجه النهضوية، ويضفِّر به ثقافته المدنية والحضارية.

والمثال على ذلك، قضية العدالة الاجتماعية، كثيرون يستحضرون النموذج الماركسي في تطبيقاته المختلفة، علما بأن اليسار الجديد في العالم، يقدِّم طروحات مختلفة ضمن المنظومة الديمقراطية، عن كيفية تطبيق هذه العدالة، بما يحمي حقوق العمال، ويعزِّز رقابة الدولة، التي أصبحت تخطِّط وتدير، ويقود الساسة فيها قاطرة التنمية، جنبًا إلى جنب مع المبدعين.

ونفس الأمر ينسحب على الفكر القومي، الذي لا يزال بعض من نخبتنا يردِّدون شعاراته وتنظيراته، علمًا بأن تجربة الحقبة القومية في العالم العربي بها كثير من السلبيات، كما أن المستجدات الفكرية في العالم على صعيد الفكر القومي جعلته فِكرًا يقبل التعددية الفكرية، ويحتضن الأقليات وثقافاتها، ويعزِّز الهوية القومية، ويتعاطى بإيجابية مع قضايا الديمقراطية، ويرفض الفكر الشمولي.

على الجانب الآخر، فإن هناك مثقفين ومبدعين وباحثين عرب لهم جهود رائعة، وتنظيرات مبدعة، وخطط طموحة تستفيد من حركة الفكر العالمي،

داخل وخارج العالم العربي ، ولكنهم يعانون من التهميش ، والتجاهل الإعلامي ، وعدم توظيف قدراتهم في العملية التنموية ، ولا بناء قاعدة للصناعات الإبداعية، تساهم في تكوين اقتصاد الإبداع، وفي جعل المبدعين يقودون الأمم ويدعمون نهضتها.

الكتابة عبر النوعية

المفهوم والممارسة والآفاق

يُعبِّر مفهوم " الكتابة عبر النوعية Interdisciplinary Writing " عن فكرة تداخل الأجناس والأشكال الأدبية، أو دمج أكثر من شكل / نوع كتابي داخل النص الواحد، بما يعني تضفير الكتابة من خلال توظيف أجناس أدبية عديدة، بأن نجد النص – مثلاً – حاويًا للقصة والقصيدة، أو القصة والمسرح أو المسرح والشعر، أو الشعر والدراما... إلخ. وهو أمر يشير في جوهره إلى حاجة الأديب إلى تخطي جنس أدبي ما، بتقاليده المعروفة والمستقرة، في سبيل الكتابة من خلال أجناس أدبية أخرى، بدمجها معًا، والاستفادة من المعطيات الجمالية والشكلية والرؤيوية التي تتوافر في الأشكال الأدبية الأخرى، وكذلك في الفنون المرئية والمسموعة.

فمن الخطأ حصر المسألة في قضية الشكل وحده، لأن الرؤية جزء لا يتجزأ من الشكل، فالإلهام يأتي إلى المبدع عبر دربين: درب الرؤية التي تحمل فِكرًا وطرحًا، ودرب الشكل الذي سيحتوي هذه الرؤية، فالمبدع يفكِّر من خلال الوعاء الذي يمكن أن يصوغ فيه رؤاه ومشاعره وطروحاته، مثلما أن الرؤية تحتاج لشكل يشملها.

وينطلق هذا المفهوم من القناعة المستقرة لدى النُّقاد على مرِّ العصور إلى أن الأنواع الأدبية ليست راسخة الأركان، ولا ثابتة الوجود؛ بل هي كيانات متحركة ومتحولة، بما يجعل من إمكانية انقراض نوع أدبي ما، وتوالد أنواع أخرى جديدة أو تحولها؛ أمرًا طبيعيًا، فالفن بطبيعته هو التجاوز الدائم بصفته إبداعًا متجددًا.

وهي تختلف باختلاف الأدباء أنفسهم، فهناك من هو بارع في جنس أدبي معين، إذا كتب في غيره تأتي كتابته باهتة، وهناك من يجيد الكتابة في أكثر من جنس، ويبرع في كل جنس على حدة، وهناك من يكون المزج ديدنه،

فهو أشبه بالنحلة، التي لا تكفُّ عن امتصاص رحيق الأنواع والأجناس الأدبية، بل سائر الفنون والفلسفات والأفكار، ومن ثم يعيد إنتاجها في نصوص فريدة، تخلب لُبَّ القارئ بتفردها الأسلوبي والبنائي، ناهيك عن الطرح الفكري بها، وذلك هو مجال الكتابة عبر النوعية بكل الجدل المثار حولها، والذي إن خبا فترة، فإنه يعود للاشتعال من جديد، عندما يظهر نص يستدعي النقاش. فيمكن القول إنها إشكالية متجددة، ترتبط بالإبداع النصي في انفتاحه على النصوص والفنون الأخرى، وكل هذا يتوقف على مقدرة المبدع ذاته، وما يروم طرحه في نصه عبر النوعية.

- الجنس الأدبي والعلاقة مع النوع:

من أجل تعميق النقاش لهذه القضية، لابد من العودة إلى مفهوم الجنس أو النوع الأدبي Genre، الذي هو: صنف أو فئة من الإنتاج الفني شكل معين وتكنيك ومضمون، والكلمة عامة مرنة الحدود، فالشعر – مثلاً – دال على نوع عام، ويندرج تحته الشعر الغنائي والرعوي والمرثية [١٦٤].

ويقرأ "تودوروف" الجنس الأدبي من منظور بنيوي، فهو له مجموعة من الخصائص تتصل بالكيان البنيوي الخاص به، والتي تنحدر من ممارسات ملحوظة في تاريخ الأدب، تتيح لها أن تصبح ظواهر تاريخية [١٦٥]، فأي جنس أدبي له خصائص بنيوية وأسلوبية ومضمونية، تتكون عبر تجارب إبداعية نصية، تتراكم على مرِّ الأزمنة، ومن ثم تُكوِّن قوانينها الفنية وشكله الثابت.

---

١٦٤) معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦م، ص١٢٤، ١٢٥.

١٦٥) القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: د. خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص٤١.

فمن أهم خصائص الأدب أنه يمتلك أجناسًا بالمعنى الدقيق للكلمة، من بين كل الفنون، وتنتظم سمات معينة لكل جنس، تجعل له وحدة عضوية مميزة، في حين أن التصنيفات الجنسية في الفنون الأخرى تظل تجريبية ووصفية بشكل واسع [١٦٦]...

ومن المهم في هذا الصدد التفريق بين الجنس الأدبي العام، والأنواع التي تندرج تحته، فالجنس كلفظ يمكن أن يطلق على الفن الأدبي العام، وهو لفظ مأخوذ من علم الأنسنة (الجنوسة)، على أن يكون النوع مفهومًا أدنى يتفرع عنه. فهناك أجناس أدبية كُبرى، مثل الشعر والنثر والدراما، وهناك في الوقت نفسه أجناس أخرى متفرعة مثل: القصة والرواية والمسرحية والملحمة والقصيدة الغنائية وغير ذلك، وهي تبدأ نبتًا ضعيفًا، ثم تستوي تدريجيًا، حتى تستقيم على عودها، وتصبح ذات شكل وبنية وجماليات مستقرة، ومن ثم يتمُّ التمرد عليها من قبل مبدعين آخرين، أو توظيف شكلها مع أشكال أخرى في النص الواحد.

وهو ما ناقشه "جيرار جينيت" في إشكالية تداخل بين النص وغيره من النصوص أو الخطابات الأدبية الأخرى، وصولاً إلى مصطلح صاغه أطلق عليه: جامع النص أو جامع النسج، والذي عرّفه بأنه تداخل بين الأجناس من أجل استيلاد جنس أدبي جديد، يكون هجينًا ناتجًا عن هذا التداخل [١٦٧].

فقضية التداخل النصي، الذي يجمع في نسيج النص أكثر من جنس أدبي، لابد أن يكون مرتبطًا بإحساس داخل المبدع نفسه، بأن الشكل الأدبي ببنائه

---

١٦٦) ما الجنس الأدبي ؟، جان ماري شيفير، ترجمة: د. غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ت، ص١٤.

١٦٧) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، د ت، ص٩١، ٩٢.

الحالي غير كاف لاحتواء تجربته التي يروم تقديمها، ومن ثم يرنو ببصره إلى الاستفادة من أجناس أدبية أخرى. وكم كان "جينيت" موفقًا وهو يشير إلى مزج خطابات وتداخلها من أشكال أدبية أخرى. فاستخدامه لمصطلح "خطاب" كان دقيقًا، لأن الخطاب شامل للبنية والأسلوب والطرح والفكر والأحاسيس أيضًا، ولأن " العمل الأدبي – ككل – فعل خطابي، وحقيقة دلالية معقدة، ومتعددة الأبعاد... "والعمل الأدبي ليس فقط نصًّا، أي سلسلة لغوية ودلالية، ولكنه أيضًا، وقبل كل شيء، فعل تواصلي بين البشر، ورسالة موجهة من شخص معين يتلقاها آخرون " (١٦٨).

فالخطاب الأدبي أشبه بالعباءة الجامعة لكل ما في الجنس الأدبي الواحد ويميزه. فخطاب الشعر قوامه: التصوير والوجدانية العالية، والرموز المُعبِّرة، والتراكيب الدَّالة، مع الرؤية والفكر. أمَّا خطاب القصة فقوامه حكاية حدث بما فيه من شخصيات وأحداث وحوار. ويكون النص جامعًا – حسب مفهوم جينيت – عندما نأخذ جماليات الخطاب الشعري، ونمزجه في جماليات السرد، فيكون هناك مزيج من القصة الشاعرة، أي الحاوية للأحداث والشخصيات والحبكة والبنية الزمنية والمكان، مع أسلوب شاعري راقٍ ومُعبِّر وحافل بالصور والرموز والصدق. وسنلاحظ هنا أن النص هو قصة في الأساس واستفاد ضمناً من الشعر. ويمكن أن يكون الأمر بالعكس، بأن تكون قصيدة تستفيد من جماليات القصة: سردًا وأحداثًا وشخصياتٍ في متنها، وساعتها ستكون قصيدة قصصية أو القصة القصيدة.

بل يمكن الجزم، بأن أي شكل أدبي لن يتطور إلا بالتعاطي الإيجابي مع الأشكال الأخرى، فالدراما الحديثة تطورت من خلال المزج بين الكوميديا والتراجيديا في التراث المسرحي الإغريقي، فخرجت لنا الكوميديا السوداء،

---

١٦٨) ما الجنس الأدبي ؟ ، ص١٤٥.

أو المأساة الهازئة، مع الأخذ في الحسبان التطور الفلسفي الذي سبق الدراما الحديثة ، والتي افترقت عن المسرح التقليدي ، وعبَّرت عن هموم الشعب ومشكلاته وأحاسيسه ومشاعره وتطلعاته، وتغير ذائقته، الأمر الذي عجزت عنه الأوبرا الغنائية والمسرح القديم ، فكان لابد من تطور الدراما لتكون إبداعًا أدبيًا مقروءًا وعملاً فنيًّا مؤدىً (١٦٩).

بل إن مفهوم الكتابة عبر النوعية Interdisciplinary Writing ينفتح في الغرب ليشمل مختلف العلوم، ويضاد في ذلك التخصص الضيق في علمٍ ما، ويوجب على الباحث أن يكون ذا أفق واسع يستفيد من مختلف العلوم والفنون.

فالدراسات المستقبلية في القرن الحادي والعشرين تتميز بالانفتاح على مختلف المكونات الإنسانية في العلوم والفنون، وكل ما من شأنه أن يساعد على فهم الإنسان القاطن على كوكب الأرض ، مع مراعاة خصوصية المجتمعات والأفراد، فيما يُسمَّى الدراسات عبر النوعية Interdisciplinary Studies ، وهذا من شأنه إذابة الحدود بين العلوم والفنون والتكنولوجيا ، ليكون للباحث المجال واسعًا للبحث (١٧٠)، ونفس الأمر ينطبق على الفنون والآداب، فالفنان / الأديب يمكن أن يوظِّف ما يشاء من أنواع ما دامت تخدم نصه، وتنير رؤاه وطروحاته، فالهدف الأسمى أمامه هو البحث عن الجوهر والحقيقة ، وهذا يستلزم الغوص فيما وراء الكلمة ، والرمز ، والإشارة ، والعمل الفني ، والقول المنطوق ، والفكرة المصاغة ، وتفكيك التراكيب اللغوية، وهذا يستلزم منهجية تتحرَّر من التخصص الضيق.

---

١٦٩) انظر تفصيلا : تاريخ تطور الدراما الحديثة ، جورج لوكاتش ، ترجمة : كمال الدين عيد ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٦م ، ج١ ، ص٩٣- ١٠٨.

١٧٠) TRANSLATION AND TRANSFER: INTERDISCIPLINARY WRITING AND COMMUNICATION, Denise COMER, SYSTEMICS, CYBERNETICS AND INFORMATICS VOLUME 11 - NUMBER 9 - YEAR 2013,pp106 &107.

- **أزمة الكتابة عبر النوعية:**

بغض النظر عن التسمية، فإن الكتابة عبر النوعية تحتاج إلى مقدرة أدبية عالية من المبدع، ورغبته الجادة في تجاوز الشكل الراهن، والاستفادة من أشكال أخرى. ويقابل ذلك وجود قُرَّاء واعين متذوقين لهذه الكتابة عبر النوعية، بما يحفِّز المبدع إلى مواصلة كتابته، مُسلحا بآراء القُرَّاء، وكيفية استقبالهم لما أبدع.

وهو ما يقودنا إلى أهمية النظر في منطق التلقي، الذي يتطلب وجود قاعدة واسعة من القُرَّاء تتذوق العمل الأدبي الجديد، وتتمسك به، وترى فيه ما يشبع ذائقتها، وكما يشار في نظرية الأثر الأدبي بأن تلقي النص مرهون بانتظارات المتلقين ونوعياتهم وخصائصهم، وفي هذه الحالة يصبح المطلوب بالتأكيد هو تقدير الوجه الأدبي في النص، وبكلام علماء الأسلوب: تقدير أدبية النص، وهذا يفتح المجال لطرح سؤال حول معطى الأدبية ذاتها، هل هو دائم أم مُتغير، ويتداخل في ذلك التاريخي والاجتماعي والاحتمالي والنسبي [١٧١].

فأي شكل / جنس أدبي جديد ينتشر وفق قيمته الأدبية الجمالية، واستقبال القُرَّاء له، وتفاعلهم معه، وهذا يستلزم دراسة تاريخية بأبعاد اجتماعية، ضمن علم اجتماع الأدب، والذي ينظر في أسباب الذيوع أو الخفوت لجنس أدبي ما.

فالمبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية هو أن لكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسيد لعلاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، تلائم ذائقة البشر في سياقهم التاريخي، وفي عالمهم الطبيعي في هذه المرحلة،

---

١٧١) قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب، إيمانويل فريس، برنار موراليس، ترجمة: د. لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤م، ص٧٤.

كما تلائم نظامهم الاجتماعي، وهذا يتوقف على حاجات المجتمع الروحية والخبرات الفنية التي يمتاز بها، وأيضًا المثل العُليا الجمالية والفكرية بجانب العلاقات الاجتماعية السائدة (١٧٢).

مما يحفِّزنا إلى الانتباه إلى أن الأمر ليس مجرد حلية شكلانية كما يتبدَّى لبعض شباب الأدباء الذين تبنوا فكرة الكتابة عبر النوعية في نصوصهم، ناظرين إلى القضية على أنها زينة زخرفية، دون النظر إلى تلقي القُرَّاء لهم، وكأن لسان حالهم يقول: نحن نبحث عن شيء جديد نتميز به، وليكن مثلاً اختراع شكل جديد، بمزج أكثر من نوع أدبي في نص واحد. ويتناسون في ذلك أن القضية ليست صرعة أدبية جديدة، من أجل الشهرة، وإنما النظر في حاجات المجتمع الجمالية، وسبر ما يريده جمهور القُرَّاء، ومن ثم الاستجابة إلى حاجتهم الجمالية، والفكرية، والروحية، والسعي إلى تطوير ذائقتهم في التلقي. وكم من أشكال أدبية انتشرت عندما وجدت استجابة واسعة من الجمهور، وإقبالاً عليها، وكم من أشكال وصرعات وموضات أدبية ظهرت وخبت، ولم يسمع بها أحد، بل وانتهى أمر من روَّج لها وتبناها في كتاباته، ثم تلاشت وتلاشى هو معها، ولم يسع إلى اختبار أشكال أو بنيات جديدة، فالأمر برمته بالنسبة إليه هو شهرة لا أكثر.

ولا زلنا نتذكر محاولات شباب الأدباء منذ عقدين أو أكثر، وقد تلبَّسهم الولع بالتجديد والتميز، فراحوا يصوغون نصوصًا خليطًا من الشعر والسرد والخواطر، وبعضهم كتب سردًا في سطور متتابعة متوهمًا أنه يكتب القصة القصيدة، وهو لا يمتلك بعد المهارات الفنية اللازمة للجنسين الأدبيين: الشعر والقصة، فجاء النص جنينًا مشوهًا، غامضًا غير مفهوم، بعبارات

---

١٧٢) مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص ٢٤٩.

متعثرة، وألفاظ مكرورة، ومع ذلك يجادل كاتبه بأنه أتى بشيء جديد يخالف المعهود من الأشكال الأدبية، وبعضهم يكرِّر مقولات الكتابة عبر النوعية التي روَّج لها "إدوار الخراط" واستقاها من قراءاته النقدية لعدد من الروايات والقصص التي تضفرت بالشعرية العالية، مثل أعمال بدر الديب واعتدال عثمان ويحيي الطاهر عبد الله وآخرين [١٧٣]. مع التسليم بأن هؤلاء المذكورين كانوا أدباء حقيقيين، وقدَّموا إضافات إبداعية مهمة ومتميزة، وقاموا بالكتابة عبر النوعية من خلال تمكنهم اللغوي والأسلوبي والشكلي.

وتطوَّر الأمر أكثر، عندما وجدنا بعض شباب الأدباء، يكتبون كُتبًا وينشرونها ورقيًا أو إلكترونيًا، ويأتي زملاء لهم يجاملونهم، فيدبجون مقالات المديح والثناء على الشكل الجديد الذي يقدمِّه هذا الأديب الشاب النابه، وعندما ننظر إلى نص الكتاب يروعنا ما فيه من غموض شديد، ولغة فلسفية، وعبارات وعرة. ولكاتب هذه السطور عدة تجارب مع مثل هؤلاء، وأذكر أنني حضرت ندوة في إحدى مُدن الدلتا في العام ٢٠٠٧م، لمناقشة كتاب لأحد الأدباء الشبان، وقد فوجئت بأن الكتاب كتابة ملغزة غامضة، مليئة بالصور والرسومات المأخوذة من الحضارة الفرعونية والبابلية، مع عشرات المقولات الفلسفية التي ليس بينها رابط فكري، وعبثًا حاولتُ أن أشجِّع الكاتب، وأبصِّره بأهمية امتلاك مهارة الكتابة في شكل أدبي يبدع من خلاله، مع امتلاك اللغة، مؤكدًا له وللحاضرين في الندوة أن وضوح الفكرة ليست جريمة، وأن الغموض والإلغاز يصرف القارئ، وهو ما وافقني عليه من حضروا الندوة، وقد قرأوا الكتاب مرات ومرات ولم يظفروا منه بشيء، بل ازورَّت أنفسهم عنه. والغريب أن الكاتب الشاب عقَّب بعدها بالمقولة

---

١٧٣) انظر : حوار الكاتب التونسي : عمر مقداد الجمني مع إدوارد الخراط ، على موقع
http://htoof.net/vb/t124585.html

المعتادة: هذه كتابة عبر النوعية... فناقشته – بعد الندوة – بأنني لم أجد كتابة واضحة وفق بنية نصية متكاملة، أو شكل أدبي متضافر مع أشكال أخرى، ولكنه أبى وتمسك، ولا يزال – حتى يومنا – يجاهد في إثبات عبقريته في الكتابة.

وكانت المفارقة – بعد الندوة أيضًا – في وجود عدد من رفاق الأديب الشاب المناصرين له، وقد تصدوا للدفاع عنه، والبرهان على الجدة والابتكار في نصه، وراحوا يشرحون الغامض في الكتاب. فأوضحت لهم أن الأدب الحقيقي الجديد هو الذي يمتلك مسوغات وجوده، من خلال إقناع شريحة كبرى من القُرَّاء المتذوقين للأدب، فلا يعقل أن يقوم الأديب أو رفيق له بشرح الكتاب للقُرَّاء، فالعمل الأدبي كُلٌّ متكامل، يراهن على ذائقة المتلقي واستقباله الجمالي والفكري له، ومن العيب التعالي على المتلقي والحطّ منه، وإنما لابد من التمكن من النوع الأدبي قبل تجاوزه.

ونسوق مثالاً آخر لهذا الفهم المغلوط للكتابة عبر النوعية، فقد وقع تحت يدي – خلال تحكيمي لإحدى مسابقات الرواية الدولية – مخطوطٌ لنص تتجاوز صفحاته مائتي الصفحة، وقد نبَّه كاتبه في البداية إلى أنها تجربة جديدة لشعرية السرد، ومنذ الصفحة الأولى إلى نهاية الرواية، أجد نفسي أمام متن مصاغ بلغة ظاهرها الكتابة الشعرية بالفعل، ولكنها أبعد ما تكون عن لغة السرد، والرواية ذاتها لا علاقة لها بالفن الروائي، بل إن مشكلتها الأساسية أن غلافها مكتوب عليه أنها رواية وهي ليست برواية، ولا أي شيء آخر. فلا نكاد نمسك خيطًا سرديًا، فقد خرج بطل الرواية من بيته في الصباح، وراح يطوف أحياء وحواري مراكش، مسترجعًا ذكرياته القديمة. وعليك أنت أيها القارئ أن تحاول البحث عن شخصية رئيسة أو نامية أو منزوية أو يمكن أن تتعرف معالمها أو تقف على حدث واحد وتتبين معالمه،

فاللغة الشعرية أكلت السرد، والتهمت الشخصيات، وتمددت على الأحداث، وستظل طوال المتن المتضخم تتحمل معاناتك الأليمة، من أجل الوصول إلى أي منطق حكائي أو بناء سردي يجمع هذا الهدير اللغوي المتدفق، الذي قضى كاتبه شهورًا طويلة في صياغته، دون امتلاك مهارة الرواية وفنياتها السردية، أو الشعر نفسه.

إن هذا يعيدنا إلى قضية الظاهرة الأدبية في بعدها الاجتماعي، فتطور الإبداع الفني مرتهن بالتطور الاجتماعي ذاته بما يحمله من ذائقة جمالية، وتوافر حواس روحية مهيأة لهذا التلقي، فالنوع الأدبي ينشأ في مواضعة تاريخية واجتماعية ما [١٧٤].

وبالطبع هذا صحيح على الإطلاق، ولكن تتعلق به قضية أخرى، تتصل بالأشكال الأدبية والفنية المستوردة من مجتمعات أخرى، وهنا تقع المسؤولية على الأديب الذي يتولى الترويج لهذا الشكل في مجتمعه، وتتوقف على براعته ومهاراته الفنية واللغوية، وإلا سيفشل فيما يريد. وقديمًا انتشر كتاب "كليلة ودمنة" المترجم عن لُغتين: السنسكريتية أولاً، ثم الفارسية ثانيًا، حتى الترجمة العربية ثالثًا، لأن مُترجمه "عبد الله بن المقفع" كان أديبًا عالي الأسلوب والمهارة والحذق، وكانت له رسالة أدبية سامية، واستطاع استقراء ذائقة المجتمع في عصره، التي بدأت في استقبال الأعمال السردية شفاهةً وكتابةً، وعشقت الحكمة شعرًا ونثرًا، فلما وقع في أيديها كتاب كليلة ودمنة، ببنيته السردية الطريفة القائمة على ألسنة الطير والحيوان، مع حكمة سامية موجهة إلى النُّخبة والعامَّة؛ انتشر الكتاب سريعًا، وأصبح شكلاً أدبيًا مستقرًا، ليس في الأدب العربي وإنما في الأدب العالمي كله. بل يمكن التأكيد أن هناك كُتبًا خالدةً في مسيرة الإبداع الإنساني، حفرت مكانتها عبر

---

١٧٤) مداخل إلى علم الجمال الأدبي ومقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، ص٣٦٠

العصور بتفردها البنيوي والأسلوبي والفكري، ومنها كتاب "كليلة ودمنة"، الذي هو مصدر ومنبع لآلاف الأفكار لقصص على ألسنة الحيوانات والطيور، ولم نعرف قبله ولا بعده كتابًا في بنيته السردية المتكاملة ولا فلسفته العميقة. وسنلاحظ أنه نموذج في الكتابة عبر النوعية من خلال صهر الفلسفة والبلاغة والحكمة والنصح غير المباشر في بنية سردية متكاملة في شخوصها الرئيسية، التي تشكِّل العباءة الكبرى، ويندرج تحتها عشرات القصص الصغيرة المتفرعة منها.

- منظور ما بعد الحداثة نحو الكتابة عبر النوعية:

لا ريب أن الكتابة عبر النوعية قديمة قِدم الأجناس الأدبية في التاريخ الأدبي الإنساني، فهناك عشرات النصوص في الشعر الجاهلي التي بها سرديات مكتملة مصاغة شعرًا، وهناك ما لا يُحصى من النصوص النثرية المرصعة بجماليات الشعر والتصوير والمجاز، بجانب دمج الدراما شعرًا، والشعر في الدراما.

ويمكن النظر إلى الكتابة عبر النوعية من منظور طروحات ما بعد البنيوية، التي احتفلت بانفتاح النصوص، ورفضت ما قدَّمته البنيوية باعتبارها النص مغلقًا، واقتصرت ومعها الشكلانيون على الاشتغال اللغوي، وتطبيق رؤى "دي سوسير" اللغوي كما هو قائم في المنهج الأسلوبي وغيره.

فلا ريب أن تلتقي ما بعد الحداثة مع ما بعد البنيوية في الانفتاح النصي، وقد تجلَّى ذلك واضحًا في تبنيها استراتيجيات التناص Intersexuality، والذي يعني كثيرًا بتداخل النصوص، وأن أي نص إنما هو وليد ثان لنصوص سابقة عليه، من خلال أبحاث "جوليا كريستيفا"، والتي اقترحت رؤية نقدية جديدة، قوامها انفتاح النص الأدبي على عناصر لُغوية وغير

لُغوية (إشارية ورمزية) ، متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلحُّ على مفهوم البنية، ساعية إلى النظر إلى النص كملفوظ ولغوي واجتماعي في آن. وهو الطرح الذي اشتبك فيه عدد من نُقَّاد ما بعد البنيوية ، وأيضًا ما بعد الحداثة، والتفكيك مثل ديريدا ، ولتش، وفوكو ، وهارتمن. وكان الطرح الأهم هو النظر إلى النص من زاوية التلقي، فالمتلقي يقرأ النص في ضوء معرفته وتذوقه لنصوص أخرى سابقة أو لاحقة عليه ، كما يدخل في تعالقات مع بنيات تاريخية وثقافية ونفسية وأيضًا جمالية أخرى، مما يستلزم طابعًا تأويليًا يقرأ النص والتناصات المتعددة فيه، كآلية خاصة للقراءة الأدبية ومرتبة من مراتبه (١٧٥).

وثمة فروق كبيرة بين التناص والكتابة عبر النوعية، فالتناص يعتمد على مختلف الإحالات والاقتباسات والإشارات والأيقونات والاستشهادات والتأثيرات التي توجد في النص، وتكون مأخوذة من نصوص أخرى أو تعيدنا إلى هذه النصوص إما بإشارة متعمدة من المؤلف ، أو تكون غير متعمدة من واقع تأثر المؤلف بنصوص وكتابات سابقة. إلا أنهما يلتقيان في التجاوز النصي، فالكتابة عبر النوعية أساسها المزج / الدمج / الكتابة من خلال أكثر من شكل أدبي ، وهو نهج يتعمده المؤلف ، فيمزج في كتابته بين الشعر والقص أو المسرح والسرد مثلاً ، ويمكن أن يورد المؤلف نصوصًا مأخوذة من نصوص أخرى على سبيل الاستشهاد أو التطعيم النصي، وقد يكتفي بالكتابة المغايرة وفق شكل مختلف فقط. أما التناص فيقع بلفظ أو بعبارة أو بفقرة أو برأي... إلخ، وفي جميع الأحوال، فإن متلقي النص – الناقد أو القارئ أو الباحث – عليه أن يطرح أسئلة التأويل والجماليات والدلالات على

---

١٧٥) التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ، د. عبد القادر بقشي ، أفريقيا الشرق للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٧م ، ص١٨- ٢٠

النصوص... أمَّا منظور ما بعد الحداثة للكتابة عبر النوعية، فينبع من إطار فلسفتها الكُبرى التي تنظر إلى المجتمع بوصفه كُلاً وظيفيًا / عضويًا، أي أن كل ما في المجتمع يتكامل ويتعاضد ويؤدي وظيفة مهمة. ثم تطور المفهوم لاحقًا إلى فكرة الأنساق، والتي تدور حول وجود أنساق فكرية تشمل تكاملية وأدائية ووظيفية في مكونات المجتمع، وكلها تصبُّ في خانة تكوين نسق ما، حتى في حالة الاختلال بين المكونات، فإن هذا يعني التمهيد لتكوين نسق جديد وإن كان مغايرًا (١٧٦).

وكي نطبِّق هذه الفلسفة الاجتماعية على صعيد الأدب والفنون، فإن ما بعد الحداثة لم تتعامل مع الآداب والفنون على أنها عناصر منفصلة، وإنما هي كل متكامل، فالرواية تتكامل في طروحاتها الفكرية مع الشعر والمسرح، وأشكال الأدب يؤدي أدوارًا جمالية تتلاقى مع ما تقدِّمه الفنون الأخرى، ولا بأس من استفادة الفنون البصرية والسمعية والتشكيلية من الآداب، بتضفير الشعر أو التعبير عن السرد في طياتها ومكوناتها الفنية. ونفس الأمر، يمكن أن يستفيد الأدب من الفنون المرئية والتشكيلية، فيكون الشعر في بنيته الجمالية (الصور والإيقاع والرموز والتراكيب) مثل أثر الموسيقى في النفس وما تبثه من أحاسيس ومشاعر، ولا بأس من تقديم أكثر من شكل أدبي أو فني بشكل تكاملي، فيكون الشعر مصحوبًا بالموسيقى ومشاهد تمثيلية وصور تشكيلية، وتكون معارض الفن التشكيلي مشتملة على مقاطع من الشعر والسرد والنصوص الفلسفية، وغير ذلك. وبعبارة أخرى: فإن ما بعد الحداثة تنظر إلى الفنون والآداب بنظرة تكاملية وظيفية في آثارها الفكرية والجمالية والشعورية في ذات المتلقي الفرد والذات الجمعية.

---

١٧٦) الوضع ما بعد الحداثي، جان – فرانسوا ليتوار، ترجمة : أحمد حسان، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٣٤، ٣٥.

بل إن ما بعد الحداثة انفتحت كثيرًا ، لتقبل في منظورها للفنون والآداب مختلف المؤثرات ، في النظم التكنولوجية والمعلوماتية والإعلامية ، والتي تتخطى الهويات القومية والحدود الجغرافية والقارية ، وتدعم وجود الفنون في كافة المواضع : الصناعة والتجارة ، كما قبلت المزج والتوظيف لفنون البوب والفولكلور ، واحتفت بالمهمش والفرعي والثانوي. والخاصية الجديدة لما بعد الحداثة هي ذوبان الأقسام التقليدية بين الفن والثقافة الجماهيرية وحتى الإعلام ، وكذلك بين النقد الفني وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجي(١٧٧). فالمبدع ما بعد الحداثي يصوغ إبداعه مازجًا مختلف ما يراه مناسبًا من الفلسفة والأدب والفولكلور والصحافة وغير ذلك.

وتجلَّى ذلك فنيًّا في أشكال فنية عديدة مثل الفن التجميعي Assemblage والذي هو النظير ثلاثي الأبعاد للكولوج ، بأن يوظف الفنان في العمل المعادن مع الأخشاب مع الرسومات وغير ذلك. كما يحتفي بما يُسمَّى الفن الفقير Art Povera ، المعتمد على مزج خامات حياتية فقيرة ، لتكوين عمل فني بديع. ويُعدُّ فنُّ الكولاج خير نموذج مُعبِّر ، من خلال تثبيت أشكال مختلفة على سطح ثنائي الأبعاد ، مثل لصق رموز سياسية أو فكرية على عمل فني مركب الخامات ، واستخدام القصاصات الورقية والصور الفوتوغرافية في العمل الفني وهكذا (١٧٨).

وإذا عدنا إلى الأدب ، سنجد أن الرواية العربية الجديدة والمعاصرة أبدعت كثيرًا في الكتابة عبر النوعية ، من خلال استيلاد أشكال جديدة ، تستفيد من أنواع أدبية تراثية أو حديثة. فهناك "السرد المهجن" ، الذي يدخل

---

١٧٧) فنون الحداثة في مصر والعالم العربي ، د. هويدا السباعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٨م ، ص٧٨-٨١.

١٧٨) السابق ، ص١٠٦ ، ١١٧ ، ١٢٩.

في تكوينه بصورة أساسية المفارقات المتعددة وعناصر من أساليب الفنون السردية القديمة، مثل المقامة والسيرة والملحمة والرواية التاريخية التقليدية، كما في روايات إيميل حبيبي العديدة [١٧٩]. وهناك أيضًا "السرد الغنائي" ، الذي يستلهم الفنون الشفاهية الشعبية بكل ما تزخر به من طاقات إبداعية، مما ينعكس على البنية السردية ويجعلها متميزة. ويتجلَّى من خلال التصميم لا الحبكة السردية ، من خلال التجاور والتكرار والتداخل والانحرافات والوصف والاسترسال والتأمل والصور الافتراضية، مستفيدًا في كل ذلك من الموروث الشفاهي العربي الغنائي كما في أعمال "سليم بركات" السردية[١٨٠].

وهناك شكل "الرواية القصيدة" أو "قصيدة الرواية" ، كما في رواية "فاضل العزاوي" المعنونة بـــ"عالم الديناصور" ، والتي تتحرك ما بين النثر ولقطات الشعر المكثف، وتوظف أيضًا مشاهد من المسرح المعاصر [١٨١].

كما يحفل الشعر العربي المعاصر في اتجاهاته ما بعد الحداثية بأشكال كثيرة من الكتابة عبر النوعية ، مثل توظيف أشكال الرسالة والقصة والمسرح والأغنية [١٨٢].

وختامًا ، يمكن القول إن الكتابة عبر النوعية هي الوعاء الذي يصهر ثقافة المبدع في الأجناس الأدبية الأخرى، والتي تظهر في تمكنه إبداعيًا من توظيفها نصيًا وفنيًا ورؤيويًا.

---

١٧٩) أنماط الرواية العربية الجديدة ، د. شكري عزيز الماضي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠٨م ، ص٢١.

١٨٠) السابق ، ص٤١.

١٨١) السابق ، ص١٦٧.

١٨٢) انظر على سبيل المثال : تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة ، للباحث أحمد محمد أبو مصطفى، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية بغزة ، ٢٠١٥م.

ما بعد الحداثة والتاريخ

في نقد الحداثة والهيمنة وتفكيك السرديات الكُبرى

مقدمة

لا شك أن حركة ما بعد الحداثة هي الحركة الفكرية الأكثر حضورًا، وجدلاً، على الساحة العالمية زمننا الراهن، بحكم أنها استمرار لمسيرة الفكر الغربي ذاته، وأنها نقد ومراجعة وإعادة تقييم لمآلات الحداثة الغربية التي سادت الحضارة الغربية الحديثة.

وفي هذه الدراسة نسعى إلى مناقشة رؤية و فكر ما بعد الحداثة للتاريخ: أحداثًا وتدوينًا وقراءةً وسردًا وتأريخًا، وذلك على مستوى نظرتها إلى الزمن التاريخي (الماضي)، وكيف يكون للتاريخ دور في فهم أحداث الحاضر وما فيه من ظواهر وإشكالات ؛ كذلك علاقة العقل ما بعد الحداثي بالتاريخ القريب أو البعيد.

ومن أجل تبيان موقف ما بعد الحداثة من التاريخ، وجدنا من الواجب علينا اتباع نهج المقارنة، بين رؤية فلسفات الحداثة للتاريخ، وتجليات التاريخ لدى أبرز مُفكِّريها ؛ قبل بسط القول في الموقف ما بعد الحداثي من التاريخ، لذا كان المنهج المقارن حاضرًا، جنبًا إلى جنب مع المنهج الوصفي التحليلي، مع ذكر أمثلة عديدة توضح الفكرة المطروحة وتبرهن عليها.

في ضوء ذلك، جاءت خطة الدراسة على محورين أساسيين، الأول عن التاريخ في المنظور الحداثي، وكيف تعاملت فلسفات الحداثة العديدة مع التاريخ، وحرصها على تقديم رؤية شمولية، تنشد يقينًا فكريًا ، وإجابات عن أسئلة عديدة، فاجأت إنسان العصر الحديث، والذي نحَّى البُعد الروحي عن رؤيته بشكل كبير، وقارب الدنيوية والأرضية والإنسانية، وحلم بجنة على الكوكب الأرضي المنهك بالصراعات والحروب، ولكن هيهات لما تخيل،

فقد كانت القناعات الحداثية وتجمد أصحابها فكريًا ، وادعاؤهم اليقين المعرفي، سببًا في المزيد من التقاتل بين الشعوب والدول، مع ازدياد غربة الإنسان، وتقوقعه في ذاته، مما أوصل المشروع الحداثي إلى طريق مسدود، ومهَّد للنقد الشديد الذي جاءت به حركة ما بعد الحداثة، والتي جادلت في اليقين الحداثي، لتقودنا إلى اللايقين ما بعد الحداثي، وفككت مقولات الحداثة ونجحت في ذلك، ولكنها لم تقدم بنية فكرية جديدة. ولا عجب في ذلك، فإن التفكيكية – نهجًا واستراتيجيةً – كانت جزءًا من مكونات الفكر ما بعد الحداثي ، كما جاءت نظرتها للتاريخ مستقاة من واقع براغماتي يعيشه الإنسان المعاصر ، الذي يرى الزمن مسطحًا ، لا يمتلك أبعادًا ، ولا عُمقًا ، ولا يعنيه الماضي كثيرًا ، فعينه على الحاضر ، الذي يراه موصولاً بمستقبل، تتلاحق أحداثه وأنباؤه على مدار الساعة.

المبحث الأول :

الحداثة والتاريخ : الفلسفة والتجليات

نسعى في هذا المبحث إلى الإجابة عن سؤال مفاده : ما موقف الحداثة وفلسفاتها من التاريخ ؟ ولا يمكن اختزال الإجابة عن هذا السؤال ، بعرض مفهوم الحداثة عن التاريخ ومناقشته ؛ لأن مشروع الحداثة وفلسفاته متسع ومعقد للغاية ، ففروعه متشعبة ، وروافده متعددة ، فلن نعي رؤى الحداثة للتاريخ ، إلا ببسط القول عن علاقة الحداثة بالعلمانية الغربية من جهة ، وكيف تجلَّت في نظرة الغرب إلى شعوب العالم وتسيّد الإنسان الأبيض من جهة ثانية ، وانعكاس هذه النظرة على قراءة التاريخ المعاصر والحديث والقديم من جهة ثالثة ، وأصداء هذه الرؤية الحداثية كما تجلَّت في الأفكار القومية ، التي قامت على أساسها كثير من الدول في العالم العربي من جهة رابعة. فالقضية متداخلة ، ولا يمكن فهمها في إطار فلسفي / فكري فقط ، وإنما لابد من ربط الوقائع بالأفكار ، والشعارات بالممارسات ، والنظر في امتدادات هذه الأفكار وانعكاسها في خطاب الغرب الموجه إلى شعوبه في الداخل ، وفي نظرته ، وخطاباته الموجهة إلى شعوب العالم خارج حدود أوروبا.

سيكون النهج في هذا المبحث معتمدًا على بُعدين : العرض والنقد معًا ؛ للفكر الحداثي والفلسفات والأفكار التي انبثقت منه ، والتي كانت سببًا في تكوُّنه. وذلك من أجل إجلاء الصورة وتوضيحها بعد ذلك في المبحث الثاني، الذي يتناول فكر ما بعد الحداثة ورؤيته للتاريخ ، والتي شكَّلت مراجعة وانتقادًا مباشرًا للفكر الحداثي.

جاءت المناقشة في هذا البحث بدايةً تنظيرًا لفلسفة التاريخ، على اعتبار أن من أهم إضافات فلسفات الحداثة؛ جهودها في فلسفة التاريخ، وفق مذهبيات متعددة، ولكن جوهرها واحد، وهو ما تمَّ شرحه، بالتركيز على الفكر المادي والدارويني والنزعة الإنسانية، وكيف تطورت إلى أبعاد عنصرية، تخص حضارة الرجل الأبيض، وتبرر استعماره للعالم، واستعلاءه على شعوب الأرض.

كان من المهم ذكر بعض الأمثلة الواقعية من أجل البرهنة على الفكرة المطروحة، وتبيان عاقبة النظر إلى الفكر الحداثي على أنه يقين وحقيقة، فالقضية ليست كتابات تنظيرية، ترسم جنة بالكلمات، وإنما فيما يتصل بهذه الكتابات من قناعات، تصل إلى درجة الدوجماطيقية لدى معتنقيها، وتجعلهم مستمسكين بمقولات أثبتت الممارسة خطأها، وأبانت أن المسألة ليست تنظيرًا وإنما تنظير وتطبيق.

- فلسفة التاريخ و المادية والعرقية:

بدأ الاهتمام بفلسفة التاريخ في الحياة الفكرية الأوروبية منذ القرن الثامن، مع ازدهار حركة الفلسفة، وولوجها مجالات عديدة تتصل بالحياة والناس والدولة والقوانين، ضمن حركة كُبرى من الانفتاح الإيجابي على الواقع والوجود. فالتأريخ عملية تتجاوز السرد التتابعي لأحداث التاريخ، لتنطوي على عملية من الانتقاء والتفسير. وقد عنيت فلسفة التاريخ بتقديم رؤية كُلية حول التاريخ، تشتمل تفسيرًا غائيًا حول التطور التاريخي، أو دراسة القوانين الفاعلة في التاريخ (١٨٣).

---

١٨٣) تاريخ الفلسفة، فردريك كوبلستون، ترجمة: سعيد توفيق، محمود سيد أحمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م، المجلد الرابع، ص٨٣، ٨٤.

فإذا كانت الإنسانية في حاجة إلى تسجيل تاريخها ، وترتيب أحداثه ، وتدوين حقبه وشخصياته ووقائعه ، من أجل حفظها وتعليمها للأجيال المتتابعة ، فإنها أيضًا في حاجة إلى منطق / رؤية لقراءة التاريخ ، ومعرفة محركاته ، والوقوف على أسبابه ومسبباته ، أملاً في المزيد من التعلم من أحداث الماضي ، وفهم الحاضر. فلن نستطيع فهم كثير من الظواهر والأحداث في حياتنا الحاضرة إلا بالحفر في أعماق التاريخ، أي أن التاريخ مُفسِّر لحاضرنا ، ويساعدنا على التخطيط للمستقبل ، فأُمة بلا تاريخ كأنها إنسان بلا ذاكرة، يسير متخبطًا، لا يعي ما يراه، ولا ما وراءه.

وقد كان لحركة الحداثة الغربية قراءات عديدة للتاريخ، بل إنها أنتجت مدارس فلسفية كبرى سعت إلى فهم التاريخ، وتقديم رؤية كُلية عنه، وهو ما يُحسب لها دون شك، بغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا في طبيعة التفسير، أو منطق قراءة التاريخ والأحداث ، ولكنها نجحت – دون شك – في دعم الرؤية الكُلية لقراءة التاريخ، ومعرفة أبعاده، وحفَّزت العقل البشري على أن يتجاوز نظرته إلى التاريخ من مجرد سرد الأحداث وتدوينها ، إلى معرفة كنهها، وقوانين حركتها.

لقد رفعت حركة الحداثة الغربية شعارات برَّاقة كثيرة، تتمحور حول : الفردية والعقلانية، وقدرة العقل الإنساني على الوصول إلى اليقين، وتحقيق الفردوس الأرضي، وحل مشكلات العالم، وقهر الطبيعة، باستثمار مواردها ومقدرات البشر ، ومن ثم قدمت نظريات وتفسيرات بعينها نحو التاريخ الإنساني وحقبه.

واستفاد المشروع الحداثي في فلسفاته العديدة، بالمنجزات العلمية والتقنية التي أسفر عنها العلم في العصر الحديث، ورآها بديلاً عن العقل الغيبي ،

وانعكس ذلك في قراءة الحداثيين للتاريخ ، والتي تجلَّت في أبعاد مادية ، ورؤى نفعية دنيوية.

فعلى سبيل المثال ، امتدَّ تأثير "داروين" وآرائه في التطور إلى حقل التاريخ، فنظروا إلى ظواهر التاريخ وأحداثه، بمنظور مادي تطوري، يمكن دراسته من خلال دراسة بنية الظاهرة المادية ومكوناتها ، مع إعلاء شأن الغرائز الطبيعية المادية المتمثلة في الطعام والشراب والجنس ، وأنها من أبرز الدوافع لأحداث التاريخ وصراعاته، على اعتبار أن الجماعة البشرية لها متطلباتها البيولوجية التي تقاتل من أجلها. وتلاقى "داروين" مع الإيديولوجيات العلمانية، التي تفترض عدم وجود مخطط إلهي وراء الكون، ولكنها تفترض وجود غائية طبيعية تاريخية، تتمثل في إرادة الحياة أو القوة.

وينصرف الأمر أيضًا إلى انتقاد الرؤية الأخلاقية للتاريخ ، فحُب البقاء هو القيمة الوحيدة التي يمكن اتخاذها أساسًا ماديًا بيولوجيًا في تحرك بني البشر ليصبح الصراع هو الآلية، والأنانية وحُب الذات هما مصدرا الحركة. ولذا فإن العالم هو ساحة قتال بين الذئاب من البشر ، والإنسان ذئب يفترس أخاه الإنسان ، وبين الأمم التي لابد أن تصرع بعضها البعض لغاية البقاء ، ولا توجد قيمة مطلقة لأي شيء ، وكأن عالم البشرية غابة من الحيوانات المتصارعة. وقد هيمنت النظرية التطورية ذات الأصل الدارويني على العلوم الاجتماعية ، فالإيمان بالتقدم والحتمية التاريخية والاجتماعية هي تطبيقات في التاريخ والاجتماع (١٨٤).

كما نرى في دراسات هربرت سبنسر ، الذي صاغ ثلاثة أسانيد للواقع التطوري : قانون استمرار القوى ، عدم إمكانية تدمير المادة ، استمرارية

---

١٨٤) الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان ، عبد الوهاب المسيري ، دار الفكر دمشق – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص١٠٣ ، ١٠٤.

حركة الأشياء ، بالإضافة إلى أربعة مبادئ ثانوية وهي : استمرار علاقة القوى ببعضها ، تحرك وتعادل القوى ، كل قانون يسير عبر الخطوط التي تنطوي على أقل مقاومة ، قياسية تتابع الحركة. كما أشار "سبنسر " إلى تصنيف المجتمعات الإنسانية مثل الكائنات العضوية ، في طبقات ، فكل طبقة لها مهنتها وثقافتها ووعيها ودخلها (١٨٥).

على جانب آخر ، فإن الفكر الحداثي تشكّل في أساسه من المنظور العلماني الشامل ، والذي جعل الإنسان مركزًا للكون ، ثم اختزل الإنسان في وجوده ورغباته المادية ، فأصبح إنسانًا ماديًا طبيعيًا ، غير قادر على تجاوز ذاته الطبيعية المادية ، فيسري عليه مثل ما يسري على الطبيعة والمادة من مؤثرات وقوانين. ثم اُختزِل الإنسان في الإنسان الأبيض ومصالحه وأهدافه ، ولم تصبح الثنائية محصورة بين الإنسان والطبيعة ، وإنما هي ثنائية الإنسان الأبيض والطبيعة ، وأن العبء الأكبر يقع على الإنسان الأبيض / المستعمِر في استغلال خيرات الأرض لما لديه من علم وخبرات وتقنيات ، يفوق بني البشر جميعًا ، ويحق له التحكم فيهم (١٨٦).فأصبحت الحداثة في النهاية صورة عاكسة لتصورات الغرب عن العالم من حولها ، وتم اختزال الأمر كله فيما يفيد الإنسان الغربي ، ويخدم مصالحه ، وتأتي الكتابات التاريخية مُعبِّرة عن هذا التصور الاستعلائي على الشعوب ، والذي ارتبط بشكل واضح بالمركزية الفكرية الغربية ، وتقديم خطاب تاريخي فكري ، موجَّه إلى الإنسان الغربي ذاته ، يمتدح سماته وتميزه العرقي ، وموجه أيضًا إلى شعوب الأرض الضعيفة والمستعمَرة ، لكي تتقبل فكرة تفوق الإنسان الأبيض ، مما يلغي فكرة الإنسانية التي نادت بها العلمانية ثم الحداثة ، وجعلتها محورًا لتميز

---

١٨٥) انظر : نظرية علم الاجتماع ، نيقولا تيماشيف ، ترجمة : محمد عودة ، محمد الجوهري ، مطبعة الصادق ، العراق ، د ت ، ص٦٣-٦٦.

١٨٦) الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان ، المسيري ، ص١٠٦ ، ١٠٧.

الإنسان في الكون، ومن أجل التخلص من سلطة الكنيسة والبابوات، ولكن الأمر اختلط بطابع عنصري، يتمثل في سيطرة الرجل الأبيض على العالم وغروره واستعلائه.

فقد سادت الغرب نظرية الطبائع العرقية، المعنية بتأصيل العرق الغربي، وتميزه بسمات تفوق خاصة، عن بقية شعوب العالم، وقد مارست هذه النظرية دورًا فعَّالاً في إعادة تركيب تاريخ الغرب، على أنه نتاج ميزات بشرية محددة، ومتصلة بمجموعة عرقية على وجه الخصوص، مما يعني إقصاء لشعوب العالم، والتفاخر بالانتماء إلى عرق غربي صاف نقي، يختص بالحضارة والتقدم (١٨٧).

وقد تطوَّر الأمر أكثر، وانعكس في الفكر القومي المرتكز على العرق، وهي نزعة متأصلة في الغرب منذ القدم، وتجلَّى في افتخارهم بالرومان والإسبارطيين قديمًا، ثم تطوَّر في العصر الحديث، حيث تفاخر المثقفون والفلاسفة والمجددون بأنهم يعودون إلى أصل سام نقي، فمثلاً المثقفون الرومانيون يتغنون بـــ" إنما نستمد أصلنا من روما "، وظهر الأمر أكثر وضوحًا مع الجنس الآري، الذي شعر بتفوقه العرقي على أوروبا كلها، وعلى العالم أيضًا، واستندت فكرة الجنس الآري إلى مفهوم السلف البدئي، والبطل النبيل. وفي المقابل، تمَّ إقصاء المؤثر الشرقي في الحضارة اليونانية والرومانية، لتكون ملكًا صافيًا للإنسان الأبيض، بدون أية جهود ساهمت فيها الشعوب الآسيوية والإفريقية (١٨٨) بما يخالف التاريخ الحقيقي. وهذا ما يفسِّر لاحقًا ظهور النزعات القومية في الفكر الأوروبي الحديث، اقتداءً

---

١٨٧) المركزية الغربية : إشكالية التكون والتمركز حول الذات (منظور نقدي) ، د. عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص٢٢٩.

١٨٨) السابق ، ص٢٣٠.

بالصيحات القومية التي سادت أوروبا ، وأصبحت كل جماعة عرقية تبحث عن تميز موروث لها، وتصوغ لها جذورًا ثقافية تخصها، وتقرأ التاريخ بما يتفق معها.

انعكس الأمر كذلك على تعامل أوروبا مع العالم من حولها، ونظرتها إلى الشعوب ، وفق هذا النهج الاستعلائي الإقصائي ، وتبدّى ذلك في مصطلح "رجل أوروبا المريض" ، الذي كانت تُنعت به الدولة العثمانية، والتي كانت تقف حامية لشعوب المسلمين من الغزو الاستعماري الغربي الذي كان سائدًا في العالم خلال القرنين الثامن عشر ، والتاسع عشر ، وحتى النصف الأول من القرن العشرين ، والمصطلح المذكور يعكس تصورًا غربيًا ، ينظر للدولة العثمانية بوصفها إرثًا سيُقسَّم ويوزَّع بين القُوى الغربية ، وهي رؤية لا علاقة لها بحقوق شعوب المنطقة. أيضًا ، فإن هذا المصطلح يجعلنا نقف على حدود أوروبا ، الأمر الذي ينسينا صورة مجازية أخرى ، وهي صورة "رجل أوروبا النهم المفترس" ، أي الامبريالية الغربية التي كانت تبيد سكان إفريقيا ، وأبادت من قبلهم سكان الأمريكتين وأستراليا ونيوزلندا ، وكان يسوق الأفيون في الصين لتغييب وعي سكانها ، ويمتص خيرات آسيا (١٨٩).

وليست المشكلة في المنظور الأوروبي بكل غروره وأنانيته فحسب ، وإنما في شيوع هذه المصطلحات في الفكر العربي المعاصر ، وترديده وكأنه مُسلمَّات ، دون وعي للخلفية الحضارية الغربية الكامنة فيه. فكثير من مُفكِّرينا ، قرأوا التاريخ العربي المعاصر ونظروا إلى العالم من منظور الحضارة الغربية وفكرها ، فداروا في فكلها ، وردَّدوا مقولاتها ، وأصبحوا يقيسون واقعنا بمنظور الغرب ورؤاه.

---

١٨٩) اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود ، عبد الوهاب المسيري ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص٢٠.

- القراءات التاريخية الحداثية:

ظهرت رؤية الحداثة للتاريخ ، في مختلف المشروعات الفكرية التي قرأت تاريخ الأُمم ، والحضارات ، وفق الفلسفات الحداثية ، وقدَّمتها إلى الشعوب على أنها قراءات: علمية وموضوعية وعقلانية وتحديثية وتحررية وثورية ، تنظر إلى التاريخ الإنساني باحثة عن الروح التقدمية ، وتعي مسببات وأبعاد الحركة التاريخية على مرِّ العصور ، وترجعها إلى قوى عقلانية ومادية ، بعيدًا عن الرؤى الغيبية ، وقد تنظر إلى الدين بوصفه لوناً من الأساطير التي اخترعها الإنسان في مراحل تطوره الفكري ، وفي صراعه مع الطبيعة ، فالدين لديهم ملاذ نفسي وأمان من قوى الطبيعة المدمرة.

لقد توصَّل الغرب إلى الحداثة بعد خوضه صراعًا حادًّا وطويلاً ، مع ظلام العقول في العصور الوسطى ، والصراع بين العقل والنقل (الكنيسة) ، ليكتمل المشروع الحداثي بانتصار عقلانية "ديكارت" ، ومنهجية "بيكون" التجريبية العلمية ، وكسر أصنام العقل ، التي حالت بينه وبين الوصول إلى قوانين الطبيعة ، والسيطرة عليها ، وواكب ذلك انتصارات سياسية واجتماعية وسلطوية. ولكن عقلانية الحداثة ، أسفرت عن هوية منغلقة على ذاتها "الكوجينو" ، كما أدَّت إلى التخصص الدقيق في المعارف ، مما أنتج ثنائيات مختلفة بين النفس والجسد ، والذات والموضوع ، والأنا والآخر... وغيرها. فأصبح الفصل بين هذه الثنائيات أمرًا مطلوبًا ، بل ومنهجًا لا غنى عنه لإدراك الحقيقة باسم الموضوعية العلمية ، التي تدعو دائمًا إلى الفصل بين الذات الباحثة ، وموضوع البحث. وللأسف ، بدلاً من أن يحقق هذا الانتصار الكبير وعودَ الحداثة للإنسان بالرفاهية والسعادة ؛ جلب إلى البشرية النزاعات والحروب والغزو والاستعمار والنهب واختراع أدوات الحرب

والدمار الشامل والعنصرية [١٩٠] ، وامتصاص خيرات الأمم والشعوب ، واستعبادها.

فمشروع الحداثة حمل شعارات تنويرية وإنسانية عالية، مسبوقة بفلسفات عميقة، ولكن مآلاته على المجتمعات الحداثية وعلى بقية شعوب العالم كانت كارثية، فقد حملت الأساطيل والجيوش الأوروبية والأمريكية شعارات حداثية مبهرة ، خدعت بها الشعوب ولا زالت ، ومارست أبشع عمليات القتل والاستغلال وإشعال الحروب، كما أن المجتمعات الغربية الحداثية تعاني من تصدعات قيمية وأخلاقية وفكرية، وتصاعدت النزعات الشعبوية، وتحوَّلت الروح القومية إلى أدوات للغزو والسيطرة والعنصرية البغيضة، وصار العالم كما نرى: دولا شديدة الثراء والترف، وهي أقلية، لا تزيد عن ٢٠ % من سكان العالم، وتتحكم في أكثرية شعوب العالم.

فإذا ذهبنا إلى التاريخ، وقضاياه في المنظور الحداثي، وجدنا انتقادات كثيرة موجهة إلى بنية الفكر الحداثي في قراءاته للتاريخ، ولعلَّ أبرزها ما ذكره عالم الاجتماع الشهير "آلان تورين" عن الفكر الحداثي حيث رأى أن التاريخ الحديث تمَّ اختصاره في مسار ضروري أُحادي يتمثل في صعود العقل والعلمنة، مع ارتباط الحداثة بتيار متدفق من التغييرات يروج لمنطق السلطة ، ولتصلب الهويات الثقافية ، مما أدَّى إلى ما يُسمَّى بـــ" صلف الإيديولوجيات الحداثية" ، وتعالي ذوات أصحابها، واغترارهم [١٩١]، ظانين أنهم حقَّقوا الكمال الإنساني والفردوس الأرضي.

---

١٩٠) موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة ، د. مجدي عبد الحافظ ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، العدد ٤١ ، ٢٠١٢م ، ص١٦١.

١٩١) نقد الحداثة ، آلان تورين ، ترجمة : أنور مغيث ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ١٩٩٧م ، ص٢٣.

وقد واكب هذا تنظيرات تاريخية غربية، سعت إلى فصل دراسة التاريخ عن الأدب والفلسفة، وإيجاد منهجيات خاصة لقراءة التاريخ ودراسته، مستندين إلى العقل، لأن العقل يبحث عن الأسباب من خلال الأسئلة المطروحة (١٩٢).

ويفسِّر هذا وجود مذهبيات فلسفية، قرأت التاريخ بمنظورها الخاص، وهو أمر مشروع بلا شك، ولكن غير المشروع، أن هذه الفلسفات والأفكار رأت أن قراءتها هي الوحيدة التي تملك اليقين، خاصة إذا ارتبطت بسلطة حاكمة، تدعِّم فِكرًا سياسيًا وفلسفيًا بعينه ؛ وتدعِّم المؤرخين المناصرين لها، وتروِّج لما يطرحونه.

لتكون لدينا إشكالية أخرى، وهي احتشاد السلطة وأجهزتها، وتأييدها لمذهبية فكرية وفلسفية معينة، ومن ثم السعي إلى فرضها على الناس، وتطبيقها في المقررات الدراسية التعليمية، في مختلف مراحل التعليم. كما أن هناك بعض الأنظمة لم تسمح بأية تفسيرات تاريخية أخرى موازية، وأصرَّت على احتكار رواية التاريخ في منظور واحد، وتجاهلت - وناصبت العداء - الروايات الأخرى للتاريخ، مثل التاريخ من منظور الجماعات المعارضة، وتاريخ الأقليات... ونفس الأمر ينطبق على التاريخ من وجهة نظر كولونيالية / استعمارية، والذي تمَّ تسويقه للشعوب الأوروبية، وأيضًا للشعوب المستعمَرة. ويندرج في هذا الصدد ما يُسمَّى "تاريخ المهمشين"، وهو فهم مختلف للتاريخ، وكتابة من نوع آخر، تركِّز على الدهليز والمخفي في التاريخ الرسمي (تاريخ السُّلطة)، وتهدف إلى تقريب حياة الأفراد العاديين الذين تركوا آثارًا في أحداث التاريخ ؛ وذلك من خلال تدوين

---

١٩٢) دراسات في فلسفة التاريخ النقدية، د. جميل موسى النجار، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠١٧م، ص٢٣.

تجربتهم الخاصة دون إغفال الظروف وسياق العصر الذي عاشوا فيه، كما يتوقف أمام تجربة رُوَّاة التاريخ من أسفل، من المؤرخين الإنجليز وكذا الهنود الآسيويين، والذين قاموا بتطوير هذا النوع من التاريخ لإعادة النظر في ماضيهم الكولونيالي. كما يتناول بعض القضايا التي مُنحت الأولوية في الدراسات الأكاديمية، دون إغفال امتدادات هذا النوع في ميدان التاريخ على مستوى أصعدة مختلفة (١٩٣).

وليكون ذلك برهاناً ساطعًا، على صعوبة اليقين المعرفي، والاطمئنان إلى قراءة واحدة يقدِّمها المؤرخون وفلاسفة التاريخ. ونؤكد ثانية، على أن القضية ليست في رواية / قراءة تاريخية بعينها، وإنما في ادعاء الحقيقة المطلقة.

وقد تجلَّى التوجه الحداثي في قراءته للتاريخ، من خلال تطبيق تفسيرات ومذهبيات، ظنَّت أنها تقدِّم يقيناً وموضوعيةً في تفسير التاريخ، والواقع أنها يمكن أن تكون قد أضافت منهجيات جديدة، ولكن لا يعني أبدًا أن قراءتها نهائية أو تامة الموضوعية، أو يقينية، بل إنها تغافلت عن عوامل أخرى، وأحداث تاريخية. فقد خضع التاريخ في المنظور الحداثي كما يرى "آلان تورين" إلى الرؤية الكُلية الشمولية، التي حلَّت محل مفهوم المؤسسة والذي كان مركزيًا في الفكر السابق، فالحداثة في قراءتها للتاريخ لا تنفصل عن التحديث، الذي يغيِّر من حياة الأفراد ومظاهر العمران، ورأت أن كل مشكلة اجتماعية هي في التحليل الأخير صراع بين الماضي والمستقبل (١٩٤). سنجد أن "تورين" وضع يده على جوهر المنظور الحداثي للتاريخ، المتمثل في

١٩٣) انظر تفصيلاً : التاريخ من أسفل: في تاريخ الهامش والمهمش ، خالد اليعقوبي، خالد طحطح ، منشورات الزمن ، سلسلة شرفات ، المغرب ، العدد ٨١ ، ٢٠١٦ ، ص١١ وما بعدها.

١٩٤) نقد الحداثة ، آلان تورين ، ص٩٥.

البحث عن القوى المُغيِّرة لواقع الإنسان، وجعل الصراع لُبَّ حركة التاريخ، وحصره في الصراع بين الماضي والمستقبل، وهذا قد يصدق على البعض فقط. فلماذا يجب أن يكون هناك صراع؟ فيمكن أن يكون هناك استثمار للموارد، واستفادة من القدرات، وتعاون الجماعات / الدول البشرية، دون صراعات وحروب. وفي النهاية، فإن الصراع تصور أُحادي لقراءة التاريخ الإنساني، وهناك تصورات أخرى. والأدهى أن التاريخ بات محصورًا في أسباب اقتصادية واجتماعية ومادية فحسب، وتمَّ التغاضي عن أسباب أخرى في حركة التاريخ مثل الأفكار والروحانيات والقيادات. وهو ما ينتقده "تورين" ويرى أن المنظور الحداثي يُخضع الأفراد ويختزل حياتهم وفكرهم لصالح قوى اقتصادية غير شخصية، فهذه النزعة التاريخية في أفضل نتائجها أو أسوأها نزعة إرادية أكثر منها طبيعية. ويذكر أهمية النظر إلى دور الفاعل التاريخي، وفكرة الضرورة التاريخية، ولقاء شخص أو فئة اجتماعية مع القدر، وهو ما ينطبق مع شخصية نابليون، والثورة الفرنسية وأحداثها (١٩٥)، وقد أعلت الحداثة من الثورة كوسيلة للتغيير المجتمعي، المستندة إلى ثلاثة عوامل: إرادة تحرير قوى الحداثة، والنضال ضد نظام قديم يعرقل التحديث وانتصار العقل، وتأكيد الإرادة الوطنية التي تتطابق مع التحديث (١٩٦). أيضًا، فإن الفكرة الثورية حتى في أكثر أشكالها اعتدالاً؛ دافعةٌ إلى الحركة الأكثر تكيفًا، أي الأكثر قوة. فتقوم النزعة التاريخية وتعبيرها العملي بالفعل الثوري، بتعبئة الجماهير باسم الأُمة والتاريخ ضد الأقلية التي تعرقل التحديث دفاعًا عن مصالحها وامتيازاتها(١٩٧).

---

١٩٥) السابق، ص٩٦.
١٩٦) السابق، ص٩٨.
١٩٧) السابق، ص١٠٠.

فعامل الثورة لا يمكن إغفاله مع عوامل أخرى في قراءة التاريخ، مع التحسب من فكرة التعميم، من خلال قراءة الحقب التاريخية، من منظور الثورة الفرنسية أو الثورات في أوروبا والاتحاد السوفيتي بشكل عام، مما يقودنا إلى تعميم فكر قد يصدق على بعض الحالات، ولا يصدق على الكل. فقراءة الحداثة للتاريخ، خضعت للتغييرات التاريخية التي عاصرها فلاسفة الحداثة ومُفكِّروها، فاتخذوها نماذج لقراءة التاريخ الإنساني كله، وسقطوا بالطبع في التعميم، بدلاً من أن تكون الثورات عاملاً من عوامل، أصبحت هي العامل الأوحد، وهو ما يخالف حركة التغيير في التاريخ، بمعنى أن التغيير قد لا يكون ثوريًا، أو عسكريًا، وإنما يأتي بشكل سلمي، مع ظهور قوة روحية أو فكرية، تجمع حولها الأتباع، ويناصرها الشعب، ثم يحدث التغيير. والمثال على ذلك كثير من الحضارات القديمة التي قامت على أُسسٍ روحية أو فلسفات، دون ثورات دموية، وسقطت هذه الحضارات، دون ثورة مضادة تواجهها وتسقطها.

أيضًا، فإن النظر إلى الجماهير على أنهم كُتلة واحدة / أغلبية كاسحة تتوحد من أجل إسقاط أقلية مستبدة متحكمة وحاكمة ؛ هو أمر لا يتقبله العقل والواقع بسهولة، لأن الجماهير على فئات وأعمار ومشارب واتجاهات مختلفة، ولا يمكن لكل هذه الشرائح أن تؤمن بالفعل الثوري وشعاراته وفلسفاته ورؤاه، خاصة إذا كانت الرؤية ثورية فلسفية أكثر من كونها ذات برامج وخطط إجرائية، يمكن تطبيقها، عندما يصل الثائرون إلى السلطة.

إن اللافت في فكر الحداثة، أن العقل والعقلانية، أساس في حركة هذا الفكر، والذي أطاح بالمقدس، الذي ساد المجتمع التقليدي، وكان عنصرًا فاعلاً في تماسكه، فلما جاءت النزعة الحداثية، أعلت من العقل، وسعت إلى أن يكون بديلاً لهذا التماسك المفقود.

إلا أن الحداثة سقطت لأنها اختزلت نفسها في العقلانية ، مما أوصل الأمور في الغرب إلى حد الأزمة، فالعقلانية نجحت في الإدارة والاقتصاد والمؤسسات الحديثة ، ولكنها لم تنجح في عقلنة وعلمنة الثقافة في المجتمعات[١٩٨]، وظلّت الثقافة تمتاح من روافد أخرى غير عقلانية، أو أن العقل الحداثي لم يستطع مواجهة عوامل ثقافية أخرى، لا تزال تعتمل في النفوس البشرية، مثل الدين، التقاليد، المشاعر الجماعية، الموروثات الإثنية والقبلية. فنجحت العقلانية فيما يتصل بالمجتمع والمؤسسات والعلوم، وفشلت في الثقافة، بمعنى أن الرواسب الثقافية بقيت في العقول والقلوب بدرجات متفاوتة.

وهذا يجعلنا ننتبه إلى حقيقة مهمة، تتصل بواقع الفكر الغربي ذاته، لنطرح سؤالاً عن مدى تمكن الحداثة في المجتمعات الغربية، وهل طالت مختلف أوجه الحياة: المادية والمعنوية؟

والإجابة بالطبع لن تكون بالإيجاب أو النفي، لأن السؤال يتعلق بواقع معيش، أي درجات من النسبية، التي تحتمل تغييرات عديدة. وعلى صعيد التاريخ، فإن الرؤى الحداثية كانت متجاورة مع المفاهيم والطرائق الأخرى لقراءة التاريخ وتوثيقه، فظل التاريخ وفق رؤية الكنسية / الدينية وسردياتها قائم، وله مؤمنوه، جنبًا إلى جنب مع فلسفات الحداثة، صحيح أن الأخيرة لها الغلبة بحكم أنها وجدت دعمًا وحضورًا في الجامعات ومراكز البحث، ولكن لا ينفي حضور اتجاهات وطرائق أخرى، تقرأ التاريخ، وتنتقد ما ذهبت إليه الحداثة.

---

١٩٨) **موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة ، ص١٤٤ ، ١٤٥.**

- **القومية والوطنية والتاريخ:**

أعلت حركة الحداثة من شأن العقل ، والذات الفردية ، والعلمنة ، ورفضت/ همَّشت ما عداها من رؤى ومرجعيات، خاصة المرجعيات الدينية والروحية، وجعلت هويات المجتمعات الحداثية واحدة، متصلبة، ولعلَّ المثال الأبرز يتجلَّى في الدولة القومية، التي أعلت من شأن التعصب الوطني / القومي، وجعلته هوية واحدة، ونسيت أن هذا يتعارض مع حقوق أقليات، وثقافات وإثنيات ، عاشت على أرض الدولة القومية / الوطنية منذ قرون طويلة، ولا يمكن السيطرة عليها، وإلغاء هوياتها الخاصة بها، والتي جمعت طوائف الشعب خلف طروحاتها.

لقد رفعت عدد من الدول الكبرى شعار الدولة الوطنية، القائمة على أساس فكرة المواطنة والانتماء إلى الأرض، التي هي حدود الدولة السياسية، في مواجهة الفكر القومي، المستند إلى تميُّز جنس ما عن بقية الأجناس. وإذا كانت فكرة المواطنة تُعلي من المساواة والإخاء والترابط بين أبناء الوطن الواحد، في حدود أرضه، فإنه نظر إلى التاريخ وفق هذه الحدود المتكونة في العصر الحديث، فاعتزَّ بالآثار الحضارية الموجودة على أرضه، وتغنى بهذه الحضارة، ونسبها إليه، على الرغم من اشتراك أقطار مجاورة له في نفس الحضارة. والمثال الأبرز هنا : الحضارة الفرعونية، فهي ممتدة في آثارها بين مصر والسودان، وكلتاهما تتنازعان في أدبياتهما التاريخية هذه الحضارة، وينسبها إليه.

كما أن التطرف في فكرة المواطنة يؤدي إلى نزعة عنصرية بغيضة، تُعلي من شأن حامل جنسية الدولة، وتحقر في المقابل الجنسيات الأخرى. وهو ما نراه جليًّا في النظرة العوراء التي تنتصر دائمًا. لأبناء الوطن، في الداخل والخارج، وتهمل في المقابل أو تتغافل حقوق الجنسيات الأخرى، فقد

تثير دولة كبرى مشكلة عظيمة بسبب اعتقال أحد مواطنيها في دولة أخرى، ولا تقيم وزناً لمظالم تعاني منها شعوب عديدة.

العديد من المؤرخين يقرأون الحرب العالمية الأولى على أنها صراع قومي/وطني، وأنها استندت في شعاراتها إلى الوطنية المتطرفة، التي تعني محو الآخر والسيطرة عليه، وإفنائه. فبريطانيا العظمى غالت في الوطنية، والانتماء إلى التاج البريطاني، ورفعت شعارات عديدة حول ذلك، جعلت الشعب يتغنى بالوطن، ويستعلي في المقابل على الشعوب الأخرى، فلمّا جاءت الحرب العالمية الأولى وشاهد البريطانيون المذابح الجماعية ممثلة في ملايين القتلى من أبنائهم وأبناء الشعوب الأخرى، ورأوا عواقب مقولات الوطنية المتطرفة والامبريالية المتعالية، شعروا بعُمق الأزمة، فكانت الخبرة المترسبة في الوعي الجمعي، وفي المزاج الوطني العام، أنه من العبث الاستمرار في إحياء الامبريالية المغالية في الوطنية التي شهدها العصر الفيكتوري والإدواردي السابقين، والتي كانت تصرخ بتحدي العالم، وتجعل كُلاً من الرجال والنساء يقومون بالتضحية بأنفسهم من أجل الإمبراطورية. الأمر الذي طرح أسئلة بقوة بعد الحرب العالمية الأولى، واستمرت الأسئلة بعد الحرب العالمية الثانية، بعدما كثرت الدماء وتعاظم التدمير، وكانت الانتقادات موجهة أيضًا إلى الشخصيات السياسية صانعة القرار في الحكومة والتي صبغت خطابها بالدين والوطنية المتطرفة (١٩٩)، مما مهَّد لمراجعات ضد الفكر الحداثي، وتطبيقاته التاريخية ورؤاه على صعيد الواقع، وكان سببًا في تهاوي الامبراطورية البريطانية.

---

١٩٩) ظهر هذا التوجه في كتابات عديدة أبرزها : الفيكتوريون المتفوقون (١٩١٨م) ، لمؤلفه: لوتن ستراشي ، وانتقد فيها بقوة الشخصيات السياسية البريطانية التقليدية ، التي أعلت من الامبريالية ، ومزجت شعاراتها بالروح الدينية الإنجيلية ، مع زيادة رفاهية الشعب البريطاني من تدفق الأموال والخيرات من المستعمرات البريطانية. انظر تفصيلا : شروق الإمبراطورية البريطانية وغروبها، لورانس جيمس ، ترجمة : عبد الله عبد الرازق إبراهيم ، المجلد الثاني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٦م ، ص١١٩ – ١٢٣.

أمَّا الفكر القومي فمن أبرز معضلاته أنه قُدِّم للنخبة والعامة بوصفه إيديولوجيا أو عقيدة كلية، تقدِّم نظامًا فكريًا كاملاً (أو هكذا يتوهمون) يتطلب من الناس الإيمان به بكليته أو الخروج عنه، ولم يقدم بوصفه فلسفة تسعى للإجابة عن تساؤلات عن الوجود والكون والبدايات والنهايات (٢٠٠)، وأزمة الخطاب القومي المقدَّم، أنه يزعم امتلاكه يقيناً في صياغة هوية الوطن، وفي التعبير عن تاريخه، وحشد الجماهير وراء شعاراته، وبالتالي لا يسمح بوجود أية معارضة له، وهو ما جعل الاستبداد قريناً للفكر القومي عندما طُبِّق في تجاربه العديدة (٢٠١)، وما صاحبه من نظم قمعية، ظلَّت تردِّد شعارات القومية والوحدة والحرية، وهي تمارس على الأرض أبشع مظاهر الدكتاتورية، وإلغاء الآخر / المعارض، ومهادنة أعداء الأُمة.

وتبدو الأزمة جلية في جذور الخطاب القومي العربي، مثل خطاب حزب البعث، ومؤسسه ساطع الحصري، والذي انطلق من قاعدة تفضيل العنصر العربي، وإثارة الحقد على الآخر المختلف، والغيرة منه في آن، مستغلاً حالة التخلف التي يعاني منها العرب في العصر الحديث، بالمقارنة مع الآخر الأوروبي، ومستثمرًا صعود الفكر القومي (القومية الطورانية) في تركيا، وغيرها من القوميات في المنطقة، مثل القومية الفارسية، والكردية. فجاء الخطاب مرتكزًا على الانتصار والاحتشاد للعنصر العربي (خطاب إقصائي) وتحييد كل ما هو غير عربي، مشفوعًا بمفردات تفخيم الذات القومية،

---

٢٠٠) في تجديد الفكر القومي العربي : الضرورات والإمكانات ، معن باشور ، دراسة ضمن أعمال مؤتمر الفكر القومي العربي : الواقع والآفاق، دمشق ، ٢٠١٤/١٠/١٧م ، ومنشورة في مجلة المستقبل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، عدد نوفمبر ٢٠١٤م ، ص٢٢.

٢٠١) السابق ، ص٢٦.

والتغني بماضٍ عظيم، وإنكار الأغيار، وتجاهل التنوع المجتمعي، ونبذ التشاركية، ونفي الثقافات المختلفة (٢٠٢).

وعندما قرأ الفكرُ القومي التاريخَ الإسلامي العربي، فإن قراءته انحازت لما هو قومي / عنصري / عروبي، وتجاهلت مكونات أساسية لا يمكن التغافل عنها في التاريخ، ذلك لأن العرب لم يصنعوا الحضارة الإسلامية وحدهم، وإن كانوا هم الأساس في حمل الرسالة الإسلامية وإبلاغها للشعوب الأخرى، فهناك شعوب وفئات بأكملها، غير عربية كثيرة، كان لها الفضل في المنتج الحضاري الإسلامي، فتمَّ تجاهل كل ذلك، والإصرار على سردية واحدة للتاريخ الإسلامي تركِّز على العروبة وحدها، وتقرأ صعود العروبة تاريخيًا وحضاريًا ثم سقوطها، فيبدأ التاريخ بالنبي العربي محمد ﷺ، ثم الخلافات الإسلامية: الراشدية، والأموية، والعباسية، لأنهم عرب، وينتهي بسقوط بغداد العربية عام ٦٥٦هـ، مغفلاً القوميات الأخرى مثل الأتراك والفرس والمماليك والهنود والأفارقة وجهودها الحضارية والثقافية، بل إنه عادى القوميات الأخرى، ورأى أنها شكَّلت احتلالاً لأقطار العروبة مثل: الأكراد والأتراك والمماليك، علمًا بأن الخلافة الإسلامية بممالكها المتعددة، كانت تجمع بين هذه القوميات في إطار ديني وسياسي واحد.

فكتابة التاريخ القومي اعتمد نزعة إقصائية قائمة، بتمسك الفكر القومي بمنظور أُحادي يغلِّب النزعة القومية المؤسسة عليها الدولة، ويقصي كل ما يخالفها من أفكار ونزعات، كما يغض الطرف عن تاريخ الأقليات والإثنيات ويفرض رواية واحدة، تتبناها السلطة، وتلغي ما عداها من روايات.

---

٢٠٢) الخطاب القومي العربي قرابة قرن من الخديعة: محاولة نقدية لمرجعيات الفكر القومي العربي، أحمد يوسف، الحوار المتمدن، ٢/٤ / ٢٠١٢م،
http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=293980&r=0

على صعيد آخر ، وبالنظر إلى تطبيق الإيديولوجيات القومية في الصراعات السياسية المعاصرة، فإن السلطة التي اتخذت من الفكر القومي غطاءً سياسيًا وفكريًا لها ؛ انحازت إلى القُطرية والفئوية على حساب البُعد القومي، فتمَّ التفاخر بكل النزعات القُطرية والإقليمية، والتي قد تتعارض مع رؤيتها القومية للتاريخ، ليتحول الأمر إلى صراعات قطرية بين أقطار تتبنى فِكرًا قوميًا واحدًا، مثل الصراع بين العراق وسورية، على الرغم من أن القُطرين حكمهما حزب البعث القومي، وتحول إلى مناصرة سورية لإيران (ذات القومية الفارسية) في حربها ضد العراق، لنكتشف في النهاية أن القومية كانت شعارات، أكثر من كونها استراتيجية للتحرك السياسي.

كما أن الاستغراق في الإيمان بالفكر القومي والتمترس حوله، وجعله محرِّكًا للأنشطة السياسية يمكن أن يكون سببًا في إشعال حروب دموية. والمثال على ذلك: حرب البلقان (١٩٩١-١٩٩٥م)، حيث وجدنا تلاقيًا بين النظام الشيوعي الذي صنعه "جوزيف تيتو" ، وجعل من أقاليم البلقان المختلفة في إثنياتها ولغاتها وأديانها ؛ جعل منها دولة مركزية، مؤسَّسة على مبدأ حكم الفرد الواحد للدولة، متأثرًا بالتجربة الشيوعية في الاتحاد السوفيتي في وحدة فيدرالية، وقد جعل "تيتو" - بحكم أصله الكراوتي - قومية الكروات والصرب والسلاف ليوغسلافيا هي المسيطرة لُغةً وهويةً على دولته، مُشعلاً نار القومية، من خلال إعطاء الصرب والكروات نفوذًا في الدولة وفي مناطق كل منهما، وتحوَّلت الدولة إلى صراعات مكتومة بين قومياتها وانتماءاتهم المختلفة، ولاذت كل قومية بهويتها، حتى انفجرت الأوضاع في حرب دامية، اختلطت فيها المشاعر القومية (الصربية والبوسنية والكروات والألبان...) ، مع الانتماءات الدينية ، باختلافاتها

المذهبية بين المسلمين والأرثوذكس والكاثوليك (٢٠٣)، فصار صراعًا إثنيًا قوميًا ثقافيًا دينيًا.

لقد حرص "تيتو" الشيوعي على إشعال نار الصراعات القومية، على الرغم من رايته الماركسية المرفوعة، والتي ترفض الأُممية، وتؤمن بوحدة الشعوب في سبيل غاياتها الشيوعية، واستغل "تيتو" هذه الصراعات لاستمرار حكمه، على مبدأ "فرِّق تسُدْ"، وتحولت القومية إلى عقيدة وهوية جامدة، وبدلاً من أن يحرص النظام الحاكم على دعم التعايش وفق قاعدة التنوع؛ أصبحت القوميات والإثنيات سببًا للتنازع والتصارع، وللأسف اختلطت أوراقها مع الدين من جهة، والتهييج الشعبي من جهة أخرى، فكانت المحصلة مئات الآلاف من الضحايا، وتمزق أرض البلقان وشعوبها، ووجود ثارات وأحقاد في النفوس يصعب نسيانها لأجيال.

ومن المشكلات البنيوية في الفكر القومي غياب المضمون السياسي والاجتماعي للدولة القومية، وعدم تأسيس قوى اجتماعية حقيقية حاملة للمشروع القومي، وكذلك نظرتها إلى الأقليات والإثنيات المخالفة، وكذلك موقفها من الديمقراطية (٢٠٤).

بالإضافة إلى أن الدولة القومية ليست حلاً لدول متعددة الإثنيات والهويات والثقافات، كما هو الحال في الهند وجنوب أفريقيا، فالحل لمثل هذه الدول النظام الديمقراطي، القائم على التعددية الثقافية والتسامح وقيم التعايش والتثاقف.

---

٢٠٣) انظر تفصيلا : الصراع في منطقة البلقان (١٩٩٢- ١٩٩٥م) البوسنة والهرسك نموذجا، رسالة ماجستير ، كلية العلوم الإنسانية، قسم التاريخ ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العام الجامعي ٢٠١٤ /٢٠١٥م ، ص٢٠ – ٢٣. والجدير بالذكر أن نظام معمر القذافي الذي رفع شعارات عروبية قومية وحدوية ، ساند الصرب في حربهم ضد المسلمين.

٢٠٤) الفكر القومي العربي والدولة، د. عبد الاله بلقزيز ، ٢٦ janvier 2009 مقال على موقع الكاتب ، http://infobelkzizabdelillah.over-blog.com/article-27790212.html

ومن نكبات الفكر القومي العربي أن مثقفين قوميين كثرًا – وحركات سياسية قومية عدة – لم يجدوا حرجًا في منح "السلطة القومية" العسكرية ولاءً، و أن يروا في قيامها كدولة قومية واحدة، بغض النظر عن ماهيتها وتكوينها. وكانت كل معركتهم الفكرية أن تستمر هذه النواة ويشتد عودها فلا تنتكس أو تأفل. لم يسائلوا هذه السلطة وهذه الدولة من الداخل، فلم يفحصوا أعطابها، ومواطن الخلل فيها، ولا الآليات المضادة التي تدفع نحو تآكلها، ولم يضعوا الدولة في الميزان لأنهم لا يملكون رؤية مكتملة حول الدولة ؛ سوى أن الدولة معطى جاهز وواقعة لا ريب فيها! فقضيتهم تحقق الدولة القومية ، وهذه ينبغي أن تقوم بأي شكل وبدون شروط : مثل الانقلاب العسكري، أو التوحيد القسري، أو اللاتكافؤ بين أطرافها [٢٠٥].

وعلى صعيد آخر فإن الفكر القومي إذا اقترن بالرغبة في إقامة دولة حامية للقومية ؛ سيؤدي إلى ظهور كيانات صغيرة ضعيفة تتمسك هي الأخرى بقوميتها ، وهو ما حدث في أوروبا ، فوفقًا لدراسة ألمانية Minderheitenrechte شارك في تحريرها من قبل Pan and Pfeil (٢٠٠٢) هناك ٨٧ شعبًا أوروبيًا، ويشكِّل ثلاث وثلاثون منهم غالبية السكان في دولة واحدة على الأقل ذات سيادة، في حين الـــ٥٤ المتبقية تشكِّل الأقلية. ويُقدَّر عدد الأقليات الوطنية في أوروبا بـــ١٠٥ مليون شخص، أو ١٤٪ من ٧٧٠ مليون الأوروبي [٢٠٦]. والمثال الأبرز صراع إقليم كتالونيا الصغير مع السلطة الحاكمة في إسبانيا، ورغبته في الاستقلال، وأيضًا صراع الأكراد في شمال العراق مع الحكومة المركزية في بغداد.

---

٢٠٥) المرجع السابق.

٢٠٦) مجموعات عرقية في أوروبا، https://ar.wikipedia.org/wiki

ومن هنا ، كان الانتقاد لــ" فكرة الحداثة عندما تحدَّدت بتدمير النظم القديمة وبانتصار العقلانية ؛ (وبأنها) قد فقدت قوتها في التحرُّر وفي الإبداع ولا تستطيع الصمود أمام الدعوات المعارضة مثل الدعوة الكريمة لحقوق الإنسان ، وصعود الاختلافية والعنصرية " [٢٠٧]. وللأسف فإن الحداثة ارتبطت سياسيًا بحكومات سُلطوية ، استندت إلى الفكر القومي ، أو الفكر القُطري / الوطني لتأسيس نظم حاكمة جديدة ، مثل الدول في أوروبا وفي العالم العربي ، وهي في غالبيتها مالت إلى الحكم الاستبدادي ، المؤسس على نزعة قومية تطرفت إلى عنصرية وطنية بمرور الوقت ، وأضحت سببًا أساسيًا في تفكك الدول.

٢٠٧) نقد الحداثة ، آلان تورين ، ص٢٢.

المبحث الثاني :

ما بعد الحداثة والتاريخ

النقد والتفكيك والمآلات

في المبحث الثاني نسعى إلى مناقشة إستراتيجيات ما بعد الحداثة في قراءة التاريخ ، والتي انطلقت من انتقاداتها المباشرة إلى مآلات التاريخ وتمثيلاته كما تبدَّت في مؤلفات المؤرخين الحداثيين ، والعوالم المتخيلة التي شيَّدوها في قراءاتهم للتاريخ. ولأن لُبَّ فكر ما بعد الحداثة هو المراجعة ، والتقييم ، والنقد ، فإنه لا يقيم أبنيته الفكرية على النقد فقط ، وإنما ينظر إلى الثمار المنتجة في أبحاث التاريخ الحداثي ، ويقارن بينها وبين الجذور التي أنبتتها من فلسفات ومرجعيات ، ومن ثم يتطلع مقارنًا إلى منجزات العلوم والأبحاث الإنسانية ، ليختبر فرضياته ، ويناقش منطلقاته.

وعلينا الانتباه إلى أن فكر ما بعد الحداثة ليس كُلاً واحدًا ، وإنما هو جهود عديدة ، تلتقي في مجرى النهر ، وكأن ما بعد الحداثة نشأت بعمل كلِّ مُفكِّر فردٍ على حدة ، حتى أن بعض المُفكِّرين ما بعد الحداثيين ، يرفضون إلحاقهم بهذا التوجه ، مستمسكين بجهودهم الفردية ، مثل "جاك دريدا" الذي يعلن صراحة أنه لا يفهم حركة ما بعد الحداثة ، ولا يستطيع الحكم على ما لا يعرف أو يفهم ، على الرغم من أن تفكيك المعنى من أهم استراتيجيات ما بعد الحداثة ، ورائدها هو "دريدا" (٢٠٨) ، وهذا في رأينا قضية تخطَّاها الواقع ،

---

٢٠٨) موقع العقل في فلسفة ما بعد الحداثة ، د.مجدي عبد الحافظ ، مرجع سابق ، ص١٤١. وهذا نفس توجه ميشيل فوكو الذي يرى أن المشكلة في الحداثة ذاتها ، وفي دائرتها الفكرية ، بمعنى أن الحداثة تنقذ نفسها ، وأن ما بعد الحداثة وهمية ، وما يتم هو مراجعة وإعادة تموضع للفكر الحداثي ، ليتصالح مع تياره العام ، ويصحح مسيرته. ص١٤٢.

فتيار ما بعد الحداثة بات مستقرًا في الفكر العالمي، ولا يمكن بأي حال أن نعده ضمن حركة تصحيح الحداثة لمسيرتها، لأن ما بعد الحداثة نقد ممنهج، واضح المعالم والقسمات، لما وصلت إليه حركة الحداثة في العالم، في ضوء تهاوي دول وأحلاف سياسية بنَتْ مرجعياتها الفكرية على فلسفات حداثية. وكذلك ما أسفرت عنه النظريات والانتقادات العلمية والعقلية للموروث الحداثي، وما تحقَّق منه على أرض الواقع في العالم.

في ضوء ذلك، سنناقش إستراتيجيات ما بعد الحداثة في نقد الحداثة تاريخيًا، بناءً على ما ذُكِرَ في المبحث السابق، مع الربط – على قدر ما يُتاح – بالأمثلة والبراهين، التي تؤكِّد على التقييم ما بعد الحداثي للتاريخ والتاريخانية.

– إستراتيجيات ما بعد الحداثة في قراءة التاريخ:

تستند نظريات ما بعد الحداثة – في رؤيتها إلى علم التاريخ – إلى جوهر فلسفتها التي تعيد قراءة الأنساق الفكرية، والنظريات، والمرجعيات الفلسفية، التي سادت العالم في العصر الحديث، خاصة في القرون: الثامن عشر، والتاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين، وأساسها المشروع الحداثي، الذي تبنته الحضارة الغربية، بكل ما انبثق عنه من فلسفات، كانت لها أبعادها وآثارها السياسية والاجتماعية والثقافية والفنية، وبكل النجاحات والإخفاقات والتقلبات التي صاحبت تطبيقه في الواقع، ولعلَّ هذا أبرز ما يميِّز حركية الفكر الغربي، من حيث طرح الأسئلة المطروحة دائمًا على ما هو قائم، وتشريح الحاضر في ضوئها، ومن ثم التطلع إلى المستقبل، مما يدل على اتساع حرية النقد والتقويم بشكل مستمر.

فحركة ما بعد الحداثة، تُمثِّل نقد الفكر الغربي لذاته، وإعادة تقويم وتقييم مشروع الحداثة الغربي برمته، والذي انعكس بدوره على كثير من دول العالم، بحكم أن الغرب الأوروبي والأمريكي، لهما الغلبة على مختلف الأصعدة، ومن الطبيعي النظر إليهما بوصفهما قاطرة البشرية نحو التقدم. وإن وُجِدت – بالطبع – تجارب نهضوية وتحديثية أخرى، تقاربت أو تباعدت عن التجربة الغربية، ولكنها امتاحت منها الكثير، وهذا ديدن المسيرة الإنسانية، في الاستفادة من تجاربها.

وقد وقفت ما بعد الحداثة موقف المتشكك/ المتمرد/رافض اليقين من أي كتابات تفترض أنها تقدم الحقيقة بشكل مطلق. فالمنجز الأساسي في فكر ما بعد الحداثة، أنها غيرت من القوالب الجاهزة، وتشككت بقوة إزاء القوانين والأنظمة والقواعد التي تشكِّل خطابات المنتج المعرفي والأدبي والفني والتاريخي في العالم المعاصر، ورفضت ما بعد الحداثة في الوقت نفسه المسار الواحد الذي يتخذه مجتمعٌ ما نحو التاريخ، بمعنى أن يتبنى قراءة أُحادية للتاريخ، تهمل/ تحارب/ تتغافل/ ترفض سائر القراءات الأخرى، والتي هي مكملة بلا شك لأبعاد التاريخ.

وهذا ما عبَّر عنه فيلسوف ما بعد الحداثة "إيهاب حسن"، بتأكيده أن ما بعد الحداثة تعتمد على النظر والتأمل في كثير من القضايا المتصلة بالحضور التاريخي والتفاعل اللغوي، وأبعاد المعرفة في علاقتها بالسلطة والقوة في عصرنا. فالتاريخ مثلاً يتأرجح بين الاستمرارية وعدم الاستمرارية، وفق المعايير التي يمكن قراءتها في أُطرها، ويدفعنا إلى معرفة الأفكار والمؤسسات، ومدى اتصالها أو انقطاعها عن مسارات التاريخ، وتشكلات حضوره ومكوناته، كما يمكن قراءة الحدث التاريخي

وفق حقول ومجالات عديدة، ووفق نظريات عدة تعود إلى ماركس وفرويد وداروين وبودلير وسيزان، ضمن فلسفات العقل الغربي (٢٠٩).

فيمكن تفسير أحداث التاريخ ضمن مُعطيات ورُؤى شتَّى، وبالتالي لا توجد معرفة تاريخية يقينية، وإنما هو خاضع إلى مؤثرات كثيرة، وليس قراءة واحدية أو أُحادية، بل الانفتاح على قراءات متعددة نابعة من فلسفات الحداثة نفسها مثل القراءة القومية، أو التحليلية النفسية، أو الاجتماعية، أو المادية، أو الطبقية... إلخ، وكلها نظريات تقدِّم سرديات تزعم الشمولية في قراءة التاريخ من منظورها ؛ بجانب سبر أغوار المدونات التاريخية لُغويا وإشاريًا، وعدم الاكتفاء بتفسير واحد في النص.

في المقابل، فإن ما بعد الحداثة في سُبل قراءاتها وتحليلها ؛ تركِّز بشكل لافت على سرديات تأمل الذات والتشظي الساخر، والتركيب والخيال (٢١٠).

إن استخدام مصطلح الـ"سرديات" في التأمل الذاتي، يعني عدم التوقف عند الفكرة أو الطرح النظري، وإنما قراءته ضمن الأنساق / المظاهر / الحوادث / التجليات / التطبيقات المتجسِّدة في الواقع، وهذه قراءة خاضعة للذات في الدرجة الأولى، لأنها تحتاج إلى طول تفحص، وعُمق نظر.

أمَّا "التشظي الساخر" ، فهو الاستراتيجية المفضلة في فكر ما بعد الحداثة حيث تعتمد التفكيك / التشظي سُبلاً لفهم العالم، فلن نفهم الظواهر المتكاملة والمجسّدة في كياناتها القائمة، إلا بتفكيك أجزائها وعناصرها، وبالتالي لن

---

٢٠٩) **The culture of postmodernism, Ihab Hassan. Theory culture and society , Vol 2 , No 3. 1985. P 119.**

٢١٠) **ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، ترجمة : شعبان مكاوي ، في موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي، القرن العشرون : المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية ، تحرير : ك. نلوولف ، ك. نوريس ، ج. أوزبورن ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص٤١٩.**

يخضع العقل لإبهار الزعم بالاكتمال؛ بقدر ما يستنبط ما وراء الجزئيات، ويتعمق الأزمة فيها، ثم تأتي استراتيجية "التركيب والخيال" ، والتي هي ناتج طبيعي للتشظي، فإذا فكَّكنا ما هو مكتمل، فإن علينا تخيل ما يمكن تشكيله من جديد، فأيٌّ هدم يجب أن يتبعه بناء، وإن كانت ما بعد الحداثة برعت كثيرًا في الهدم/ التشظي، إلا أنها لم تقدم بناءات كبرى، تُصلِح الخلل في الأبنية الفلسفية للحداثة، أو تبني جديدًا منها.

والأمر يتضح في قراءة التاريخ، حيث هاجم مُفكِّرو ما بعد الحداثة فلسفات قراءة التاريخ المستندة للحداثة، ورأت أنها تقدم يقينيات زائفة، وأجوبة ناقصة لأسئلة كبرى.

وهو ما يحدِّده "إيهاب حسن" في موضع آخر، حيث يقرِّر أن الموقف الفكري لحركة ما بعد الحداثة من التاريخ ينطلق من رفض الفلسفات الشمولية، مع التركيز على الجزئيات والتفاصيل والرؤى المجهرية للكون والوجود. ويتبعها أيضًا رفض الحتمية الطبيعية والتاريخية، التي أشاعتها فلسفات الحداثة، ولا سيما مفهوم التطور الخطي. ومناهضة كل أشكال السُّلطة، سواء في الخطاب أو السياسة أو الفن. وأيضًا رفض اليقين المعرفي المطلق، وكذلك المنطق التقليدي، الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول، أي تطابق الأشياء والكلمات (٢١١).

فجوهر فِكر ما بعد الحداثة متمثل في نفي اليقين المعرفي الذي روَّجت له فلسفات ما بعد الحداثة، وكشف ما وراء تفسيراتها من تناقضات فكرية وواقعية، من خلال تفكيك البنية الفكرية التي تشكِّل السردية التاريخية المقدمة. فيمكنك تقديم قراءة كبرى للتاريخ من المنظور الماركسي مثلاً، المستند إلى المادية الجدلية وصراع الطبقات، بخطاب يزعم في طياته

(٢١١) **The culture of postmodernism,** P 45.

عرض رؤى عقلانية مادية، ويقنع القارئ أنها صحيحة في منطقية أسبابها ونتائجها. وهو الشرك الذي سقط فيه الماركسيون، وتمسكوا به، دون الالتفات إلى النقد الحيوي الموجه إلى النظرية الماركسية وقراءتها للتاريخ، والذي بدأ مبكرًا منذ نهايات القرن التاسع عشر، واستمر من قِبَل المُفكِّرين الأوروبيين طيلة القرن العشرين. فقد رفض نقاد الماركسية التاريخية التفسير الاجتماعي الاقتصادي بوصفهما عاملين وحيدين في قراءة التاريخ؛ ورفضوا تبعًا لذلك نظرية الطبقتين المتناحرتين (صراع الطبقات) والنزعة التخطيطية (المتكلفة) لمراحل التطور التاريخي، ودعوا إلى التخلي عن الأيديولوجية الماركسية والعودة إلى فلسفة كانط (٢١٢)؛ وجوهر هذه الفلسفة: التعرف على محدودية العقل البشري وقصوره المعرفي وبنيته ذاتها، مع نقد الميتافيزيقا التقليدية ونظرية المعرفة الكلاسيكية، وكان أجمل مساهماته وأبدعها كتابه نقد العقل العملي الذي بحث فيه جانب الأخلاق والضمير الإنساني، والانطلاق منهما (٢١٣).

---

٢١٢) أزمة الماركسية (١)، إبراهيم فتحي ، مجلة الحوار المتمدن، العدد: ٤١٠٣ – ٢٠١٣ / ٥ / ٢٥ ، ص١٦-١٩.

٢١٣) طرح كانط إمكانية فهم المعرفة الإنسانية والعقلية ومعرفة مصادرها وحدودها ؛ مما يمكننا من طرح أي أسئلة ميتافيزيقية والحصول على أجوبه مثمرة. وسأل كانط سؤالا خطيرا هو : هل للأشياء والمواضيع التي نعرفها خصائص معينة سابقة على تجربتنا وعلى إحساسنا. وأجاب على ذلك بأن جميع المواضيع والأشياء التي يمكن للعقل معرفتها تتم بطريقة يختارها العقل. ويضرب مثالا على ذلك أنه إذا استعد العقل للتفكير قبل أي موضوع واختار العقل التفكير بطريقة السببية فإننا بالتالي نعلم قبل أن نتعرف على أي موضوع أن الموضوع سيكون إما سببًا أو نتيجة. ويصل كانت إلى نتيجة مفادها أن هناك مواضيع لا يمكن للعقل معرفتها عن طريق السببية. ونتيجة أخرى هي ان مبدأ السببية هو طريقة في التفكير لا يمكن ان تستقل عن التجربة والإحساس. ولا يستطيع مبدأ السببية الإجابة عن جميع الأسئلة. ويضرب مثالا للتوضيح هو هل العالم أزلي أم له مسبب. وبالتالي فإن أسئلة الميتافيزيقا الأساسية لا يستطيع العقل الإنساني الإجابة عنها، لكن العقل يفهم ويعرف ويجيب عن أسئلة العلوم العادية لأنها تخضع لقوانينه. راجع : فلسفة كانط ، إميل بوترو ، ترجمة : عثمان أمين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢م، ص٢٧ وما بعدها ، وأيضا فصول عدة في الكتاب.

وهي فلسفة لها آثارها المهمة بلاشك، لأنها تحدُّ من غرور العقل البشري وتسلطه، والمبالغة في تقديره للأمور، وإصداره أحكامًا مطلقة، وتقف أمام النزعة العقلية المتألهة، التي وضعت ربطت العلم بالعقل، وجعلتهما مضادينِ للدين، فأضحى العقل / العلم في مواجهة مع الدين، وجعلت للفلاسفة سلطاناً لا يُقهر، ومنحتهما قداسةً غير قابلة للنقاش، ونزعت في المقابل القداسة عن الأديان.

ونظنُّ أن فِكر ما بعد الحداثة ارتكز بشكل أساسي على فلسفة "كانط"، لأنه أعاد النظر في العقل وآلياته وتكوينه وقصوره، ومن ثم توجَّه بالنقد المباشر للعقل الفلسفي المغلق على أفكار وتصورات بعينها، ويصدر أحكامًا مطلقة وِفقها.

وعلى الرغم من ذلك، فإن هناك البعض من مُفكِّري الحداثة يرفضون بنية العقل في فلسفة "كانط"، ويرون أنها تؤسِّس لما يسمونه المثالية الكانطية التي تتحول فيها الذات التاريخية إلى أبنية ذهنية مطلقة (٢١٤).

وقد جاء نقدهم لـــ"كانط" مؤسَّسًا على استراتيجية فِكر ما بعد الحداثة نفسها، التي ترفض أي بناء ذهني للعقل بشكل مطلق، فالعقل عندهم: قاصر محدود، خاضع لمؤثرات كثيرة، فلا تُقبل أحكامه، ولا يتمُّ التسليم بها. أمَّا انتقادهم لما أسموه "البناء النهائي للعقل" – كما قرأوه في فلسفة كانط – فذلك أن العقل ابن لمرحلته التاريخية، بكل ما فيها من علوم ومنجزات ومؤثرات، وهو ابن أيضًا لصاحبه بكل ما تحويه ذاته من تحيزات وقناعات... وهذا معناه، أن حركة ما بعد الحداثة، وقفت مضادة تمامًا لأي بناء عقلي ذهني مغلق في تصوراته، وينتصرون في المقابل لنسبية تكوين العقل وأحكامه.

---

٢١٤) ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، ترجمة : شعبان مكاوي ، موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي ، ص٤٢٧.

وبذلك فإن نقدهم لكانط ، غير مضاد له ، بقدر ما يعمق جوهر العقلية الكانطية.

على جانب آخر ، فقد هاجم مُفكِّرو ما بعد الحداثة – ومعهم نُقَّاد الفكر الماركسي – مختلف التحليلات الوصفية الضخمة التي اتبعها الماركسيون في تفسيراتهم للعالم والتاريخ، ثم استمروا في نقد ما أسموه البدائية والتبسيطية المفرطتين في وصف المراحل الأساسية لتاريخ المدنية. ولم يكن هذا إلا منظورًا مُكرَّرًا من خارج مقولات الماركسية في نزوعها الأصلي ومراجعها، ومن أبرزها التركيز على الطبقة العاملة، وحصر التفسير في التصور المادي للتاريخ. ومصطلح "مادي" هنا مهتم بالطريقة التي ينفَّذ بها الإنتاج المادي (تقنية الإنتاج) وفق شروط الملكية أي أن علاقات الإنتاج هي العامل المحدِّد في التنظيم السياسي وفي التمثيل الثقافي لفترة زمنية.

كما وجَّه علماء الاقتصاد السياسي انتقادات حادة لهذا التصور المادي للتاريخ الذي لا يضمُّ ببساطة إلا نقدًا لتمثيلات زائفة [٢١٥]، مما يعني حصر قراءة التاريخ ضمن سببية واحدة تتمثل في العوامل المادية البحتة، بكل ما ينتج عنها من علاقات، وتجاهل عوامل أخرى مهمة في تفسير الأحداث. فالتاريخ أحداث ووقائع بشرية في البدء والمنتهى، مما يجعل هناك دوافع عديدة للتغيير والحركة والتأثير، مثل الدوافع الدينية، والاجتماعية، والرغبة في الزعامة الفردية، وتكوين الدولة، وبناء الأمم، وتأسيس الحضارات، وأيضًا التعرض لكوارث طبيعية، ناهيك عن شروط البيئة الجغرافية، وطبيعة العصر، وخصائص الشعوب النفسية والجمعية.

لقد أقامت الفلسفة الماركسية بنية فكرية ضخمة، متكاملة في أُسسها الفلسفية، وفي منطقها العقلاني المادي، المؤسَّس على قراءة المجتمعات

---

٢١٥) أزمة الماركسية (١)، إبراهيم فتحي ، مرجع سابق.

طبقيا ، وفق مبدأ الصراع ، وهو بنية شمولية ، توهم من يقرأها بحتمية منطقها ، بل ووجوب الأخذ بها ، لأنها مستندة إلى العقلانية بأسبابها المادية والاجتماعية. ولكن إذا أعملنا استراتيجيات ما بعد الحداثة المعتمدة على : التأمل ، والتشظي ، والخيال ، والتركيب ، فإننا سنجد بناء تاريخيا أُحادي التوجه والمنطلقات والثوابت ، مما يسهل تفكيكه وتشظيه ، فهناك عشرات الأدلة المادية والواقعية التي ستنخر في مكوناته ، وستهدم العقلانية نفسها المبني عليها ، ومن ثم ستقترح أبنية أخرى، من الأدلة المتعارضة، لقراءة التاريخ، مما يعني أنها ذكرت أحداثا وتغافلت عن أخرى.

ووفق فلسفة "كانط" فإن العقل الماركسي نحَّى الأخلاق والضمير / الدين، واكتفى بما هو مادي، وهو تجبر من العقل الماركسي، وافتئات على الأنماط الأخرى من العقول الفلسفية، بل ورفض لوقائع قائمة، في ضوء أن العقل الإنساني – وإن تعاظم علمه واتسعت معارفه – يظلٌّ في قصور ، بحكم تحيزاته وقناعاته المسبقة، والأحاسيس المسيطرة عليه، وغير ذلك. فما يميِّز ما بعد الحداثة في قراءتها ونقدها ، أنها تهدم بالعقل والنقد ، وقد تسعى إلى التركيب من جديد ، دون احتكار لتوجه معين أو التمترس خلف فلسفات سيأتي حتمًا من ينقدها مستقبلاً... ومن هنا ، فإن ما بعد الحداثة طعنت في كل وجه من وجوه التنوير ، وفي الأساس الكامل للحداثة ، وتحدَّت اليقين المعرفي، وتشكَّكت في موضوعية العلم (٢١٦).

وكما يشير "فرانسوا لوتار" صراحة : "إنني أعرِّف ما بعد الحداثي بأنه التشكك إزاء الميتا – حكايات، هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفًا. وأبرز ما يناظر قَدم جهاز إضفاء المشروعية الميتا– حكائي ، هو أزمة الفلسفة الميتافزيقية ومؤسسة الجامعة

---

٢١٦) ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، ص٤٢٢.

التي كانت تعتمد عليها في الماضي " (٢١٧). فإستراتيجية التشكك ما بعد الحداثي؛ تتشكَّك على أُسس علمية، تنظر إلى واقع العلوم، وما كشفت عنه الأبحاث والدراسات والتجارب، في مجالاتها العديدة: الإنسانية والتطبيقية، ومن ثم توجِّه أسئلتها وانتقاداتها إلى الموروث الحداثي، من واقع ما أسفرت عنه التجارب في المجتمعات الغربية... وهنا نرصد أمرًا مهمًا، هو أن ما بعد الحداثة اتخذت من العلم سبيلاً لها، بمعنى أنها لم تكتفِ بالنقد الفلسفي والفكري لفلسفات التنوير والحداثة، فيما يُسمَّى نقد الأفكار، وإنما استندت إلى منجزات العلم ذاته، وما تحقَّق على أرض الواقع من ثمرات أو نكبات، ومن ثم أعادت تقييمها للرؤية التاريخية الفلسفية الحداثية.

وكي تتضح الصورة أكثر، فإن من ثمار التنوير الأوروبي إعلاءه شأن العقل والعلم في القرن التاسع عشر؛ على حساب ما هو روحاني وقيمي وديني، فكانت المحصلة نزعة عبثية وسودواوية، وفلسفات كابية، واغتراب الإنسان الأوروبي ومادية الإنسان الأمريكي، وتخبطه في الحياة في القرن العشرين، فكان لا بد من تقييم التنوير ومدارسه. وكما أوضح الفيلسوف "جون ديوي" هذا المنحى المادي، خلال قراءته للمجتمع الأمريكي، حيث يرى أننا نعيش بالفعل في القرن العشرين، ولكن نمط حياتنا المادي القاسي، وأفكارنا وأحاسيسنا تشابه الحياة خلال القرنين الثالث عشر والثامن عشر، فنحن نعيش في حضارة مادية نقدية، المال كل شيء فيها، فأضحى المجتمع طبقتين: عُمَّال، ورجال أعمال، تعيش طبقة العُمَّال في خوف دائم، من فقدان العمل، أو التقدم في السن، فتكون حياتهم دون اطمئنان (٢١٨).

---

٢١٧) الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة، جان- فرانسوا ليوتار، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٤.

٢١٨) الفردية قديما وحديثا، جون ديوي، ترجمة خيري حماد، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٠- ١٢، وأيضا ص٥١ – ٥٢.

بنى "ديوي" رؤيته على المجتمع الأمريكي، والذي لا يختلف كثيرًا في القرن العشرين، عن مجتمعات غرب أوروبا ووسطها: ماديًا وفكريًا ونفسيًا.

ونفس الأمر مع الفكر القومي، فما تحقَّق على صعيد الواقع، كان زيادة الحروب، واشتداد التعصب، والتيه بالذات الجمعية، واحتقار الآخر من الشعوب الضعيفة أو الفقيرة أو المتأخرة حضاريًا، وتقديم قراءات تاريخية تتجاهل منجزات الشعوب الأخرى المختلفة عِرقيًا وقوميًا. مما يعني أنها قراءة مضللة مزيفة أو غير مكتملة؛ مما يطعن في المنهج ذاته، وأُسسه الفلسفية القومية. وهو ما أشار إليه أحد القوميين العرب، عندما أدان التمترس حول الذات الفردية أو الفكرية أو الجمعية، مفرِّقًا بين القومي والقوموي، فالأول يعتنق الفكر، ولكن يضعه في إطار إنساني بناء رحب متسامح، أما الثاني فهو يتحجر، ويختال، ويقاتل من أجل دوام رؤاه، وإن تصلبت، وصارت وثنًا يُعبد (٢١٩).

- **التاريخ والذات:**

جاءت مناقشة ما بعد الحداثة للتاريخ من زوايا عديدة، وعبر طرح الكثير من الأسئلة حول ماهية التاريخ، ونوعية الكتابة التاريخية، والغرض منها، وموقف المؤرخ مما يكتب، وتقاطع التاريخ مع العلوم المختلفة. أي النظر إلى التاريخ بوصفه وثيقة ومدونة، تقبل الجدل والتفكيك والتشظي والنقد والتقييم، خاصة في التاريخ المكتوب من قبل فلسفات الحداثة ومناهجها التفسيرية له.

---

٢١٩) مقدمات في نقد الفكر القومي العربي السائد ، إلياس مرقص، ورقة منشورة ضمن أعمال ندوة: الديمقراطيون العلمانيون، بيروت ، ١٣ كانون الأول ، ١٩٧٩م ، ص١-٥. ونُشرت أيضًا في مجلة الواقع ، بيروت ، العدد ١ ، ١٩٨١م.

ولا شك أن هذا تطور كبير في مفهوم علم التاريخ، حين يصبح التاريخ خاضعًا للتفسير والرُّؤى المتقاربة، بوصفه ملتقى للعلوم الاجتماعية، وملتقى أيضًا للذات والموضوع: ذات المؤرخ، وموضوع الكتابة التاريخية ذاتها، مع التركيز على قضية التاريخ بوصفه فرعًا من المعرفة Discipline. فالتاريخ لا يقتصر على كتابة أحداث الماضي التي وقعت، وإنما هو في الواقع مجرد كتابة عن الماضي، من كتابات أُخرى [٢٢٠]. وهذا أول ما فجرَّته ما بعد الحداثة، اعتبار التاريخ نصًّا، قابلاً للنقاش، وأن المادة التاريخية تحتوي تفسيرات عديدة، وتتداخل في كتابتها مؤثرات كثيرة.

ونتوقف هنا عند مفهوم النص التاريخي، فثمة أمور عديدة تتصل به: زمن الكتابة، لُغة النص، المؤرِّخ كاتب النص بكل تحيزاته الفكرية والشخصية والاجتماعية والسياسية وأيضًا بحدود رؤيته وإطلاعه على الحدث ذاته، وكذلك تتأثر ببيئة النص، العصر الذي صيغت فيه.

ومن هنا فإن ما بعد الحداثة تستند إلى النص التاريخي / المدوَّن، بوصفه وثيقة مادية، وتُخضعها للدراسة العلمية الدقيقة، التي لا تكتفي بمقارنتها مع نصوص أخرى، وإنما تنظر إلى الذات المؤرخة نفسها.

ويبرِّر مُفكِّرو ما بعد الحداثة هذا التوجه، بأن طبيعة الكتابة التاريخية ووظيفتها تتشكَّل عبر افتراضات نظرية مسبقة، والتي يعكسها المؤرِّخ ويدوِّنها فيما يكتبه عن الماضي، وهذا ما يُسمَّى الإطار الذي تُصاغ منه الأدوات المفاهيمية، والتي هي الأساس العلمي في البحث التاريخي، على مستوى التفكير والتدوين، مما يفتح المجال واسعًا لتفسيرات متعددة ومحتملة للنص التاريخي. وتتنوع الأدوات المفاهيمية وفق منطلقات المؤرخ

---

٢٢٠) Postmodernist Approach to the Discipline of History, Kaya Yılmaz, Postmodernist Approach to the Discipline of History, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (14) 2007 / 2 : 176-188, P 177.

وإجراءاته وهي فردية في طابعها ، على مستوى الأسئلة والقضايا والمشكلات والافتراضات، التي تظل حقًا مشروعًا للمؤرخ (٢٢١).

فعمل المؤرخ المبدئي مطروح للنقاش، والذي قد يتجاوزه بعض مفسري التاريخ ومنظريه ، من أجل تقديم رؤية كُلية فلسفية ، فيعيدنا فِكر ما بعد الحداثة إلى جوهر النص التاريخي في مراحله الأولى: تمحيصًا ونقدًا ، ثم في مراحله التالي.

فنزعة الشك ما بعد الحداثي تنظر بشفافية لعمل المؤرخ المنطلق من ذاته الفردية، بكل ما تشتمل عليها من انحيازات ومنهجيات وقناعات. حيث تنتقد ما بعد الحداثة الذات الحداثية لكونها تتأسَّس على ذاتية متكاملة تسعى إلى تحقيق تماسك داخلي، وعلاقة كاملة مرضية مع العالم الواقعي خارج الذات، على نحو ما نرى في الفلسفة الماركسية ، والرؤية الفرويدية. فهي ضد المثالية الأفلاطونية التي تكمن الحقيقة فيها في فضاء شفَّاف من الأشكال المثالية ، وهي ضد الانعكاسية الإمبريقية التي يظهر فيها العقل كزجاج شفاف، ومن ثم يحل اللايقين ما بعد الحداثي محل نزعة الشك الحداثية (٢٢٢).

فكثير من الادعاءات الكبرى التي روَّجت لها المذاهب الحداثية أضفت أشكالاً من الشرعية والسُّلطة على الممارسات الثقافية، وأيضًا على قراءتها للتاريخ، والتي رأت فيه أن القراءة المذهبية الحداثية للتاريخ تقدمية المنحى، وأن المعرفة ستحرِّرنا، وأشاعت ما يُسمَّى بفكر التحرر والخلاص التدريجي للبشرية ، والوصول إلى يوتوبيا أرضية ، كما أكَّدت على انتصار العلم ، ودحر كل ما عداه (٢٢٣).

---

٢٢١) Ibid, p 178.

٢٢٢) ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، ص٤٢٦ ، ٤٢٧.

٢٢٣) ما بعد الحداثة : مقدمة قصيرة جدا ، كريستوفر باتلر ، ترجمة : نيفين عبد الرؤوف ، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٦م ، ص١٩.

تركِّز فلسفة التحليل التاريخي – في منظور ما بعد الحداثة – على طبيعة الكتابة التاريخية وطرائقها بوصفها فرعا من المعرفة، تتوزع ما بين الذاتي والموضوعي والإيديولوجي والافتراضات، ومن هنا لابد من النظر في كيفية تطبيق المؤرِّخين لمنهجياتهم، والدوافع والأفكار التي كانت وراء استخدامهم لها (٢٢٤). ولذا، يُفضِّل ما بعد الحداثيين استخدام مصطلح الخطاب التأريخي Historiographical Discourse ، بديلاً عن مصطلح كتابة التاريخ، أو الكتابة التاريخية History Writing لمناقشة مدى توافر الموضوعي والذاتي في عمل المؤرخ، مع النظر في الزمن / الحقبة التي عاشها المؤلف، ومجموعة العمل معه، وسيرته الذاتية، والمزاعم / الأهداف المعلنة من قبله. كما تبحث أيضًا في كون الخطاب التأريخي ملتقى للفيلسوف والمنظر والمؤرخ (٢٢٥).

فمفهوم الخطاب التأريخي أو التاريخي، يضاف إلى مفهوم النص التاريخي ذاته، فكل نص يحوي خطابًا ما، وعلينا إعمال الدرس والتأمل في مفردات هذا الخطاب، واتجاهاته الفكرية، ومشاعر من قاموا بصياغته. وتستفيد ما بعد الحداثة هنا من منهجيات تحليل الخطاب المختلفة، التي سبقت وواكبت صعود حركة ما بعد الحداثة، فتخضع مختلف الكتابات التاريخية والتأريخية للتحليل، وهذا التحليل لا يكتفي بمحتوى الخطاب اللغوي والمعرفي والمعلوماتي والزمني والمكاني، وإنما ينظر أيضًا إلى ما وراء الخطاب، بمعنى مَن دعّم المؤرخ، ومن سانده، من السلطة، كما ينظر إلى الجمهور المستقبل لهذا الخطاب في النص التاريخي.

---

٢٢٤) Postmodernist Approach to the Discipline of History , p 178.

٢٢٥) How warped the mirrors': postmodernism and historiography, Olson, Ryan Scott, Durham University , 2002. P 9.

وقد تمسَّك مُفكِّرو ما بعد الحداثة بأهمية الوقوف عند ذاتية المؤرخ، أي أن من حق المؤرِّخ – في منظور ما بعد الحداثة – أن يُعمل ذاته فيما يكتب، دون الادعاء باحتكار الحقيقة فيما يقول. بمعنى آخر: اكتب التاريخ كما تشاء ووفق والصياغة التي تريدها، دون دوجماطيقية أو اختيال أو الادعاء بامتلاك الحقيقة، ومن حق متلقي هذا الخطاب الاختلاف معك، ومناقشة مدونتك، ورفض آرائك.

وهي رؤية تنتصر إلى كون المؤرِّخين بشرًا، يتفاوتون في مهاراتهم وملكاتهم اللغوية والفكرية والتأريخية، وعلينا أن نتعامل معهم وفق هذا المنحى، لنفسح المجال للإبداع في الكتابة التاريخية من جهة، دون الإخلال بشروط المنهجية والعلمية، وفي الوقت نفسه، إخضاع التاريخ لمنهجيات التلقي الفاعل، الذي يبدأ بذات المؤرخ، ويتعمق في النص المدون، ولا يغيب عنه سياقات الكتابة.

– في نقد المنظور التاريخي لما بعد الحداثة:

من أهم المآخذ التي يوردها النُّقاد ضد تيار ما بعد الحداثة إليها فكرة ذاتية المؤرخ، ذلك بأن التمسك بتأمل الذات وسردياتها الخاصة، يدفع الناس إلى إسقاط عوالمهم الجمالية الكاملة على التاريخ، مما يضفي نزعة جمالية على ممارسات ظالمة في التاريخ، مثل قبول مجازر "هتلر" البربرية في حقبة ألمانيا النازية. وأيضًا إلى كتابة نصوص تتأمل ذاتها، ضمن ألاعيب لغوية [٢٢٦]. وذلك ما يؤكِّده "عبد الوهاب المسيري" بأن نظرة ما بعد الحداثة إلى التاريخ تسقط المركزية والأطروحات الكُلية والسببية، فيستحيل الوصول إلى معرفة كُلية، وتختفي الذات، ويتراجع الموضوع، وتهتز ذاكرة الإنسان

٢٢٦) ما بعد الحداثة، باتريشيا ووه، ص٤٢٥.

التي هي مستودع التجارب والخبرات وأحداث التاريخ، فالحقائق تتغيَّر، والإعلام يقدِّم التاريخ قصصًا متعددة، مفرطة في تعدديتها، والقواعد تتبدَّل، ويختفي الإحساس بالتاريخ والاستمرار، كما تختفي النماذج الخطية المتطورة ويختفي أي نموذج تفسيري، ويظهر ما يُسمَّى ذاكرة الكلمات المتقاطعة، أي المعلومات المتناثرة بلا رابط، ويتكون الإحساس بأننا في حاضر أزلي، ويصبح التاريخ مجرد زمان، كزمن مسطح لا عمق فيه، ويتزامن الحاضر والماضي والمستقبل، وإن بقي تاريخ فهو كالأنتيكة، أشياء مبعثرة، ووقائع منفصلة غير قابلة للتفسير (٢٢٧).

ينتقد "المسيري" التاريخ كما تجلَّى في كتابات ما بعد الحداثيين، آخذًا عليهم إسرافهم في النظر إلى التاريخ المكتوب بأنه تاريخ مؤرخي السلطة، ومن بيدهم القوة والسطوة، فلم يُقدَّم تاريخ حقيقي، وإنما التاريخ كما يريده الأقوياء، وهذا مأخذ بلاشك ولا يمكن قبوله، لأن التاريخ هو ذاكرة البشرية، وإن كانت هناك كتابات خطأ، فهذا لا يُبرِّر أن تتمَّ السخرية بشكل كُلي منه، ويتحول الأمر إلى مجرد نتفات ومتناثرات، لا تشكِّل وعيًا أو تصنع معرفة. وإذا كانت ما بعد الحداثة، تهاجم الحداثة في نظرتها إلى التاريخ لأنها قدَّمت أنساقًا فكرية كُلية يقينية الطابع في خطابها، فإن ما بعد الحداثة جنحت في بعض تصوراتها نحو التاريخ إلى درجة تحويله إلى مادة للسخرية والتندر على ما يسمّونه تاريخ السُّلطة والحُكَّام وأُولي القوة، فكأننا انتقلنا من حافة إلى حافة، من حافة التفسير وفق أُطر مذهبية وفلسفية، إلى اللا تاريخ، واللازمن، و اللا مرجعية، و اللا معرفة، و اللا يقين. وتمعن هذا الاتجاه أكثر، مع سيطرة أجهزة الإعلام المرئي والقنوات الفضائية وعالم الحاسوب،

---

٢٢٧) الحداثة وما بعد الحداثة، د. عبد الوهاب المسيري، في كتاب : الحداثة وما بعد الحداثة، مع د. فتحي التريكي، دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م، ص٩٤، ٩٥.

ليكون مآل التاريخ مجرد طرائف ونوادر ، ومعلومات ؛ توضِّح وتفسر جزئيات، دون رؤية كُلية تؤطرها، ولم يعد المتلقي نفسه، لديه الرغبة في الغوص والتعمق، فهو يعيش حاضره ولحظاته الراهنة، بكل ما فيها من جديد مبهر ، بفعل وسائل الإعلام وعالم الإنترنت ، وبراعتهم في جذب الجمهور لأخبار مدهشة وعجيبة، يمكن أن تتعمق تاريخيًا بعض الشيء، ولكن بلا بنية معرفية حقيقية.

ويعترف ما بعد الحداثيين بهذا التوجه في التعامل مع التاريخ، ويرون أن دراسة التاريخ لا نحتاج إليها إلا لإلقاء الضوء على الحاضر ، فمن الواجب تقليل الاهتمام بالدراسات التاريخية، وعدم الركون إليها في تفسير العالم، فالتاريخ عند ما بعد الحداثيين مجال للأساطير والإيديولوجيات والتحيزات، وعندما ينظرون إلى التاريخ المكتوب في العصر الكولونيالي الأوروبي، يجدونه مجرد اختراع من الأمم الغربية الحديثة لقمع شعوب العالم الثالث، وأبناء الحضارات غير الغربية، على أساس أن الفكر الغربي محوري ومركزي في العالم الإنساني، وتأتي على هامشه مختلف الحضارات والأمم، ومن ثم لم يعد الزمن التاريخي يسير في خط تراتبي، بل إن فيه الكثير من عدم الاتصال والفوضى، فالزمن الحقيقي – كما يقول عالم الفيزياء "ستفين هوكنج" – ليس سوى صورة من صنع خيالاتنا. وأيضًا لم تعد الجغرافيا وحدودها ثابتة ، فقد تخطتها الاتصالات الحديثة ، وتلاقح الأفكار والثقافات[٢٢٨].

٢٢٨) الثورة المعرفية المعاصرة : حركة ما بعد الحداثة ، السيد ياسين ، دراسة في كتاب : التحول الثقافي : كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (١٩٨٣– ١٩٩٨م) ، منشورات أكاديمية الفنون ، سلسلة الدراسات النقدية ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص١٣ ، ١٤.

ولهذا يعلن مُفكِّرو ما بعد الحداثة أنه يجب علينا الاستيقاظ من الأوهام، التي أُصيبت بها الكتابات التاريخية في عصر التنوير ، خاصة ما يتعلق بالتقاليد الغربية والشرقية، في التاريخ المدون، بل يصفون سيادة التصورات الغربية في الكتابات التاريخية عن العالم بأنها لون من طفولية المدرسيين، ويتخذون من الشك منهجًا وإستراتيجية، من أجل التنقيب في المصطلحات والرؤى المصاغة (٢٢٩).

وقد انتقلت الحضارة الغربية من التماسك الصلب إلى السيولة الشاملة، وتحولت الإشكالية اللغوية الهامشية إلى إشكالية فلسفية كبرى ، وصار الاهتمام بالتشيؤ والتسليع، وصاحبه إغراق في الذاتية، وظهور لُغة مغرقة في الذاتية، بعيدة عن الموضوعية وعالم الأشياء (٢٣٠).

فلا غرابة أن تتحول الرؤية التاريخية – في منظور ما بعد الحداثة – إلى رؤية ذاتية، لا تقيم وزنًا للبناء الفكري، ولا تسعى إلى تشكيل رؤية شاملة وقراءة جديدة، لأن الذات ما بعد الحداثية غارقة في نفسها، أو هي امتداد للذات المغتربة المتوارثة من عصر الحداثة، وناتج لإيقاع العصر المادي وصراعاته.

– الثورة التاريخية لما بعد الحداثة ومنجزاتها:

يمكن القول إن هناك ما يُسمَّى "الثورة التاريخية" جاءت مرادفة ومواكبة لحركة ما بعد الحداثة، هذه الثورة التاريخية صامتة حقَّقت كثيرًا من التقدم في مجال المعرفة التاريخية، في الرُبع الأخير من القرن العشرين، بما لم يتحقَّق طوال تاريخ التاريخ بأسره منذ كان وليدًا في حجر الأسطورة، إلى

---

٢٢٩) **How warped the mirrors': postmodernism and historiography. P 16.**

٢٣٠) الحداثة وما بعد الحداثة ، المسيري ، ص٦٨.

أن صار عِلمًا له فلسفته وتاريخه ومناهجه، وهو زمن ازدهار الفكر ما بعد الحداثي، حيث كان من نتائج "ثورة التاريخ الصامتة" أن تطورت مناهج البحث وأدواته من ناحية، وتغيَّرت النظرة إلى المصادر التاريخية التي يعتمد عليها الباحثون من ناحية أخرى. وتخلَّت النظرة القديمة للتاريخ، باعتباره مرادفًا لسير الحُكَّام وحروبهم، عن مكانها لنظرة جديدة ترى في التاريخ مرادفًا لمسيرة البشر الحضارية على هذا الكوكب عبر الزمان، وترى أن كل ما حقَّقه الإنسان، أو تطلع إليه بأمل، أو فكر فيه، جدير بالدراسة والتسجيل والبحث والفهم. ومن ثم فإن كل الأفعال البشرية، خيرًا كانت أو شرًّا، حروبًا أو إنجازات، ثقافةً وفنًّا، أو زراعةً وصناعةً، طموحًا أو يأسًا، رفعةً أو ضعةً... كلها جديرة بأن ينظر فيها الباحثون والدارسون علَّهم يفهمون قصة الوجود الإنسان (٢٣١).

وبات البحث التاريخي معنيًا بسؤال عن مدى نسبية الموضوعي والعلمي في الكتابة التأريخية، من أجل إصدار حكم نهائي على طبيعة الكتابة، ونقاش آليات عمل المؤرِّخ والتي تكون عادة وفق ثلاثة محاور : اللامكانية، الاحتمالية، الطبيعة، وكلها تتصل بالإيديولوجيات والأفكار التي صيغت في الكتابة (٢٣٢).

أيضًا ، لم تعد مهمة المؤرِّخ أن يعيد "تصوير الماضي" وأن يحكي "ماذا" حدث، وإنما صارت مهمة المؤرِّخ أن يفهم "لماذا" حدث ما حدث، ومدى تأثير هذا الذي حدث في الماضي على حاضر الجماعة الإنسانية ومستقبلها.

ولأن الدراسات التاريخية الحديثة تحاول أن تفهم الإنسان بوصفه فردًا في جماعة إنسانية، فإن المصادر التاريخية التقليدية لم تعد كافية لتحقيق هذا

---

٢٣١) القراءة الشعبية للتاريخ ، د. قاسم عبده قاسم ، على موقع دار العين للدراسات والبحوث الإنسانية ، ٢٣/ ٧ / ٢٠١٤م، http://www.dar-ein.com/articles/ .

٢٣٢) How warped the mirrors': postmodernism and historiography , p11.

الفهم، ومن ثم كان لابد من البحث في "مناطق" أخرى غير تلك التي تعوَّد عليها المؤرخون. إذ إن المصادر التاريخية التقليدية الحوليات والمدونات التاريخية والوثائق والآثار وشهادات المعاصرين والمذكرات... وغيرها، لم تعد هي فقط المصادر التاريخية المحترمة ، فقد أخذ عدد متزايد من المؤرخين يبحث في "مناطق" وجدانية وعاطفية هي ما يتضمنه الموروث الشعبي الذي يمثِّل "القراءة الشعبية للتاريخ" (٢٣٣).

لقد طرحت ما بعد الحداثة أسئلة مهمة عن التاريخ ، تتصل بالمزاعم الحقيقية في الكتابات التاريخية، وتفسِّر النصوص التاريخية في ضوء العلوم الإنسانية والاجتماعية ، والتحولات الجوهرية التي طالت المجتمعات على مستوى الثقافة ، والنمو الصناعي ، وتوقعات التقدم الاقتصادي ، وأعراف الطبقة المتوسطة وتوجهاتها ، كما تناقش التطورات اللغوية وما تشير إليه وظيفيًا الألفاظ الجديدة (٢٣٤).

وقد ركَّز مُفكِّرو ما بعد الحداثة على النص التاريخي بوصفه نصًّا لُغويًا في الأساس، وانطلقوا لتحليله والتدقيق فيه، بوصفه خطابًا معرفيًا وناقشوا قضية الاستمرارية والانقطاع في التدوين التاريخي ، والتمثيلات الفكرية والثقافية العديدة التي يُعبِّر عنها، وانتقدوا في ذلك الرؤى الحداثية في التاريخ خاصةً على صعيد الدراسة العلمية المدرسية / الرسمية ، وعلى صعيد الإيديولوجية وتطبيقاتها (٢٣٥).

---

٢٣٣) القراءة الشعبية للتاريخ ، مرجع سابق.

٢٣٤) Postmodernist Approach to the Discipline of History , p 180.

٢٣٥) Postmodernism and Historiography: A Critical Study, Chin-Shing Huang, Institute of History and Philology Significant Reserach Achievements of Academia Sinica, 2006, pp 99 -100

كما يرى مُفكِّرو ما بعد الحداثة في نظرتهم إلى السردية / الحكاية التاريخية، أن خطاب الحداثة أنتج ما أسماه "ميتا- خطاب" ، ويعني صياغة حكاية / سردية كبرى، من قبيل جدل الروح، أو تأويل المعنى، أو تحرير الذات العاقلة، أو العاملة، أو خلق الثروة... المهم إيجاد قاعدة التلاقي بين المرسل والمستقبل / المخاطَب، عبر منطوق حكائي له قيمة الصدق، ومن خلال صيغة إجماع اتفاقي محتمل بين أذهان عاقلة، وتلك هي حكاية التنوير التي تهدف إلى غاية أخلاقية سياسية. ويتشكل في النهاية ما يُسمَّى بـــ"ميتا - حكاية" ، والتي تتضمن فلسفة للتاريخ لإضفاء مشروعية على المعرفة، وهذا بالتالي يقودنا إلى صلاحية / مشروعية المؤسسات التي تحكم الرابطة الاجتماعية، فهذه المؤسسات لابد من إكسابها الشرعية أيضًا عبر صياغة سردية، تدمجها في ميتا – خطاب، أي تحال العدالة إلى الحكاية الكبرى، مثلها مثل الحقيقة (٢٣٦).

أمَّا "إدوارد سعيد" فيقدِّم رؤية متوازنة للتاريخ، أيًّا كانت طريقة كتابته، ومن يقف وراء كاتبه، يتوقف ليقول إن كتب التاريخ هي نصوص في النهاية تفيد الإنسان، فالإنسان يعود دائمًا إلى ذاكرته الشخصية أو الذاكرة الجماعية الشفاهية أو المدونة أو إلى الكتابات النصية التاريخية، عندنا يريد الاطلاع على شيء بعينه، أو معرفة مجتمعات مجهولة، ويقع في هذا الأمر كُتب الرحلات والكتب الإرشادية بوصفها نصوصًا طبيعية ومنطقية في تأليفها واستعمالها مثل أي كتاب يمكن أن يخطر على البال، وهذا سبب رجوع البشر إلى نص كتاب بشكل دائم، خاصة إذا وجدها القارئ متحققة في الواقع. ولكن المشكلة – كما يرى سعيد – أن هناك كُتبًا تتخطى الواقع وهي التي تصفه، وتتحول إلى معرفة، ثم إلى خطاب، يكتسب قوةً وحضورًا،

---

٢٣٦) الوضع ما بعد الحداثي، ص٢٣ ، ٢٤.

بغض النظر عن قيمته العلمية، وتصبح أفكاره منتشرة وشائعة، وأقرب إلى المُسلمَّات الفكرية، وهي في الواقع مجرد كتابات تحمل وجهات نظر بعينها. ويدلِّل على ذلك بنظرة الغرب إلى الشرق، فالنصوص التاريخية أوجدت شرقًا يتناسب مع المخيّلة الغربية، وكُتبت هذه النصوص زمن القوة الثقافية العظمى للغرب، وكتبها أناس ارتبطوا بالدوائر الاستعمارية الغربية ونالوا الحظوة منها (٢٣٧).

لقد مثَّلت كتابات "إدوارد سعيد" العديدة في التاريخانية الجديدة نموذجًا لفكر ما بعد الحداثة عندما يقف ضد طروحات الهيمنة الفكرية والحضارية، التي برَّرت للغرب استغلال شعوب العالم المتأخر، والاستفادة من ثرواته، وكيف أن المستعمر الغربي صنع تاريخًا لشعوب العالم الفقير، يتناسب مع فكر المستعمر، ويتسق مع طروحاته، وكان موجهًا إلى الشعوب الأوروبية ذاتها، كي تقتنع بعظم رسالة الاستعمار الغربي، وتوجه أيضًا إلى النخبة المتغربة من أبناء المستعمرات، كي يقنعها بخطابه وأفكاره، ومن هنا جاءت كتابات "إدوارد سعيد" لتقلب الطاولة على الجميع، متخذة من كتابات الاستعمار الغربي عن الشرق دليلاً دامغًا على تاريخ مزيف كُتب إرضاءً للنظرة الأوروبية المستعلية على العالم. فكانت كتاباته ضد هيمنة الغرب ومركزيته الحضارية المزعومة، وضد السلطة الاستعمارية ودوائرها وجامعاتها التي موّلت الرحَّالة والمؤرخين والباحثين لتقديم صورة عن الشرق تلهب مخيلة الغرب، وتشبع تصوراته وقناعاته المسبقة عن الإسلام والشرق. فكانت فاتحة لفكر ما بعد الحداثة الذي وقف ضد السلطة والهيمنة والسرديات الكُبرى والفلسفات الكُلية، ولكن يبدو أن المسألة لم تنتشر بشكلٍ

---

٢٣٧) الاستشراق : المفاهيم الغربية للشرق ، إدوارد سعيد ، ترجمة : محمد عناني ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص١٧٠ – ١٧٢.

كافٍ بين المُفكِّرين المعاصرين، الذين ظلَّ بعضهم على قناعاتهم المسبقة المؤسِّسة للنظرة الغربية الاستعلائية على شعوب العالم، فلا يزال بعض المثقفين والمُفكِّرين، مرتبطين بالمشروع الغربي في مراحله الجديدة للهيمنة على العالم، مستندين إلى خطاب الإرث الاستعماري الذي يبرِّر السيطرة على شعوب العالم الفقيرة والضعيفة. لنكتشف في النهاية، أن مراجعات الفكر الغربي للحداثة كانت محدودة في مساحتها، قليلة في نتائجها، وأنها ظلَّت ضمن دائرة ضيقة، وإن وجدت انتشارًا لبعض طروحاتها.

يسوق "إدوارد سعيد" أمثلة على موقف بعض المُفكِّرين من النزعة الاستعمارية، كما ظهر في كتاب "صدام الحضارات" لـ"صموئيل هنتنجتون" ليثبت أن العالم في صراع مع ثلاث حضارات قائمة: الحضارة الغربية، والكونفوشيوسية، والإسلامية. مما يستوجب بقاء حلف الأطلسي، واستمرار حالة الصراع في العالم بين الحضارات المختلفة، ولتكون هذه الدعوة هي الوجه المضاد لنمو الأصوليات في العالم، خاصة الأصولية الإسلامية، حيث تصاعدت النزعات القومية، والنظريات التي تشدِّد على التمايز الجذري، بل إن هناك من ينادي بعودة الاستعمار صراحة، مثل "بول جونسون"، الذي كتب مقالة في إبريل ١٩٩٣م، عنوانها: "الاستعمار عائد، وليس مبكرًا، برهة واحدة"، وينادي فيها بأهمية عودة الأمم المتحضرة لاستعمار العالم الثالث، حيث انهارت في كثير من دوله الشروط الأساسية الأدنى للحياة المتحضرة، ويتوجب القيام بذلك عن طريق الوصايات القسرية. متبنيًا نفس الخطاب الاستعماري الذي ساد أوروبا في القرن التاسع عشر [٢٣٨].

---

٢٣٨) تعقيبات على الاستشراق، إدوارد سعيد، ترجمة وتحرير: صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م، ص١٢٣- ١٢٧.

ولعلَّ هذا من أبرز منجزات حركة ما بعد الحداثة في نقدها للتاريخ، أنها كشفت زيف الموروث التاريخي ، ووجهت سهامًا حادة ، ففكّكت البناءات التاريخية التي روّجتها فلسفات الحداثة وعصر التنوير ، والتي ارتبطت مع المدِّ الاستعماري الغربي ، بكل ما صاحبه من تزييف تاريخي للشعوب المستعمَرة، وكان من توابعها تأجيج الصراعات في أوروبا في القرن التاسع عشر ، انتهاءً بالحربين العالميتين في القرن العشرين، وقد حضرت القراءات التاريخية المؤدلجة في سرديات السلطات والحكومات المقدمة إلى جماهيرها، والتي حشدت الملايين وراء طروحاتها، مثلما حشدتهم في معاركها، وكانت المحصلة ملايين المقابر.

- **خاتمة:**

يمكن أن نخلص في ختام هذه الدراسة إلى جُملة نتائج، أبرزها:

- لا فهم لحاضرنا، ولا حتى مستقبلنا إلا بالتنقيب في التاريخ، فالحاضر ما هو إلا طبقة متراكمة على ماض وتاريخ وموروثات.

- إن التدوين التاريخي، أيًّا كان، ينطوي على قراءة مضمرة مبطنة تحمل وجهة نظر من سطَّرها، كما تتداخل فيها سياقات ومؤثرات عديدة، مثل ضغوط السلطة والثقافة السائدة، وتحيزات المؤرخين، وإيديولوجيات الشعب وغير ذلك.

- قدَّمت فلسفات الحداثة أبنية متسقة في ظاهرها لقراءة التاريخ، ولكنها كانت أُحادية التوجه، متجاهلة كثيرًا من الأحداث، أعلت من الإيديولوجية على حساب الحقيقة التاريخية، والواقع المعيش، ومآلات طروحات الفكر الحداثي نفسه. كما أنها ربطت التاريخ بمسببات مادية، أو أرضية، أو شعبوية، أو عرقية.

- يعدُّ فكر ما بعد الحداثة مراجعة للمشروع الحداثي برمته، وهي مراجعة أنهت طغيان العقل الفلسفي الحداثي، من ثم إعادة تموضع العقل في إطاره الإنساني، ودراسة أوجه قصوره، وتحيزاته، والتشكيك في وهم الموضوعية الكاملة، والحيادية المطلقة، وأن المسألة نسبية، تتوقف على موقف كل مؤرِّخ ودارس للتاريخ.

- كانت هناك مجالات عديدة رفدت لرؤية ما بعد الحداثة التاريخية، تمثَّلت في منهجيات علمية واكبت نقد ما بعد الحداثة، بل ربما كان هذا الفكر ناتجًا من نواتجها، مثل منهجية تحليل الخطاب، وتحليل النص، ومنهجيات التلقي الفاعل، بجانب حركة ما بعد الاستعمار ونقدها العنيف للموروث الاستعماري، وأيضًا مآلات الماركسية، والقومية، والقطرية، وقراءتها

المنقوصة والأُحادية للتاريخ ، وما ترتبت عليه من حروب ونزاعات وعصبيات ضد القيم الإنسانية.

- إن فكر ما بعد الحداثة أشاع منهجيات جديدة في قراءة التاريخ مثل التاريخ المهمش، الاجتماعي، الحضاري، وناهض تاريخ السلطة، والحكام، وأولي القوة.

- أرى أن المنظور التاريخي لفكر ما بعد الحداثة سار بنهج طبيعي، قوامه النقد والنقض للفلسفات التاريخية الحداثية، من أجل تشييد أبنية جديدة ومسارات لقراءة التاريخ، من جوانبه المختلفة، دون غمط أو تجاهل أو إغفال.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب العربية:

- الاستشراق : المفاهيم الغربية للشرق ، إدوارد سعيد ، ترجمة : محمد عناني ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٥م.
- تاريخ الفلسفة ، فردريك كوبلستون ، ترجمة : سعيد توفيق ، محمود سيد أحمد ، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠١٣م ، المجلد الرابع.
- التاريخ من أسفل : في تاريخ الهامش والمهمش ، خالد اليعقوبي ، خالد طحطح ، منشورات الزمن ، سلسلة شرفات ، المغرب ، العدد ٨١ ، ٢٠١٦ م.
- التحول الثقافي : كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (١٩٨٣- ١٩٩٨م) ، منشورات أكاديمية الفنون ، سلسلة الدراسات النقدية ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، وفيه دراسة بعنوان : الثورة المعرفية المعاصرة : حركة ما بعد الحداثة ، السيد ياسين.
- تعقيبات على الاستشراق ، إدوارد سعيد ، ترجمة وتحرير : صبحي حديدي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٦م.
- الحداثة وما بعد الحداثة ، د. عبد الوهاب المسيري ، في كتاب : الحداثة وما بعد الحداثة ، مع د. فتحي التريكي ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣م.
- دراسات في فلسفة التاريخ النقدية ، د. جميل موسى النجار ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ٢٠١٧م.
- شروق الإمبراطورية البريطانية وغروبها ، لورانس جيمس ، ترجمة : عبد الله عبد الرازق إبراهيم ، المجلد الثاني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٦م.
- الفردية قديمًا وحديثًا ، جون ديوي ، ترجمة خيري حماد ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٧٩م.
- فلسفة كانط ، إميل بوترو ، ترجمة : عثمان أمين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢م.
- الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان ، عبد الوهاب المسيري ، دار الفكر دمشق – بيروت ط١ ، ٢٠٠٢م.

- اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود ، عبد الوهاب المسيري ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢م.
- ما بعد الحداثة ، باتريشيا ووه ، ترجمة : شعبان مكاوي ، في موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي ، القرن العشرون : المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية ، تحرير : ك. نلوولف ، ك. نوريس ، ج. أوزبورن ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥م
- ما بعد الحداثة : مقدمة قصيرة جدًا ، كريستوفر باتلر ، ترجمة: نيفين عبد الرؤوف ، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٦م
- المركزية الغربية : إشكالية التكون والتمركز حول الذات (منظور نقدي) ، د. عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧م.
- نقد الحداثة ، آلان تورين ، ترجمة : أنور مغيث ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ١٩٩٧م.
- نظرية علم الاجتماع ، نيقولا تيماشيف ، ترجمة : محمد عودة ، محمد الجوهري ، مطبعة الصادق ، العراق.
- الوضع ما بعد الحداثي : تقرير عن المعرفة ، جان- فرانسوا ليوتار ، ترجمة : أحمد حسان ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤م.

ثانيًا : الصحف والدوريات والمواقع الإلكترونية :

- أزمة الماركسية (١) ، إبراهيم فتحي ، مجلة الحوار المتمدن ، العدد : ٤١٠٣ – ٢٠١٣ / ٥ / ٢٥.
- الخطاب القومي العربي قرابة قرن من الخديعة : محاولة نقدية لمرجعيات الفكر القومي العربي ، أحمد يوسف ، الحوار المتمدن ، ٤ / ٢ / ٢٠١٢م ، http ://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=293980&r=0
- الفكر القومي العربي والدولة ، د. عبد الاله بلقزيز ، ٢٦ يناير ٢٠٠٩ مقال على موقع الكاتب ، http://infobelkzizabdelillah.over-blog.com/article-27790212.html

- في تجديد الفكر القومي العربي : الضرورات والإمكانات ، معن باشور ، دراسة ضمن أعمال مؤتمر الفكر القومي العربي : الواقع والآفاق ، دمشق ، ١٧ / ١٠ / ٢٠١٤م ، ومنشورة في مجلة المستقبل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، عدد نوفمبر ٢٠١٤م.
- القراءة الشعبية للتاريخ ، د. قاسم عبده قاسم ، على موقع دار العين للدراسات والبحوث الإنسانية ، ٢٣ / ٧ / ٢٠١٤م ، http://www.dar-ein.com/articles
- مجموعات عرقية في أوروبا ، https://ar.wikipedia.org/wiki
- مقدمات في نقد الفكر القومي العربي السائد ، إلياس مرقص ، ورقة منشورة ضمن أعمال ندوة : الديمقراطيون العلمانيون ، بيروت ، ١٣ كانون الأول ، ١٩٧٩م ، ونُشرت أيضًا في مجلة الواقع ، بيروت ، العدد ١ ، ١٩٨١م.
- موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة ، د. مجدي عبد الحافظ ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٤١ ، ٢٠١٢م.

- **ثالثًا : رسائل جامعية :**

- الصراع في منطقة البلقان (١٩٩٢- ١٩٩٥م) البوسنة والهرسك نموذجًا ، رسالة ماجستير ، كلية العلوم الإنسانية ، قسم التاريخ ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العام الجامعي ٢٠١٤ / ٢٠١٥م.

- **رابعًا : مراجع باللغة الإنجليزية :**

- How warped the mirrors' : postmodernism and historiography, Olson, Ryan Scott, Durham University , 2002
- The culture of postmodernism, Ihab Hassan. Theory culture and society , Vol 2 , No 3. 1985
- Postmodernist Approach to the Discipline of History, Kaya Yılmaz, Postmodernist Approach to the Discipline of History. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (14) 2007-2
- Postmodernism and Historiography : A Critical Study, Chin-Shing Huang, Institute of History and Philology Significant Reserach Achievements of Academia Sinica, 2006

الأخلاق والحداثة ومستقبل الدولة

قراءة في كتاب : "الإسلام والدولة المستحيلة"

هذا الكتاب "الإسلام والدولة المستحيلة" [٢٣٩] يتناول بصراحة ووضوح قضية يغوص بداخلها من خلال رؤية تتلاقى كثيرًا مع فكر ما بعد الحداثة، المنفتح على تراث الأمم وثقافاتها، والذي يرى أنه من العبث، تجاهل تراث الشعوب وهويتها المشكلة عبر التاريخ، بدلاً من رؤية الحداثة التي ترى أهمية القطيعة مع الماضي الموروث، والتحلي بمفاهيم جديدة، تتأسس على ما هو إنساني. ونسي الحداثيون أن تراث الأُمم فيه ما هو إيجابي وما هو سلبي، ومن المهم الكشف عن الإيجابي والإنساني والقيمي، ومن ثم تقديمه للشعوب في واقعها المعاصر والمعيش.

والقضية المثارة في الكتاب هي الموقف من الدولة العربية المدنية الحديثة أو الحداثية، المؤسسة على المفهوم الغربي، وتبنت أفكارًا حداثية وتحديثية، تمَّ تطبيقها في أقطار العالم العربي والإسلامي، بعد تفكك دولة الخلافة العثمانية التي كانت تجمع غالبية أقاليم المسلمين في رحابها، وذلك بعد رحيل المحتل الأجنبي، الذي ترك واقعًا شكَّله جيدًا، عبر مؤسسات ونُظم وأفكار وشخصيات، تدين بالولاء النفسي والفكري له.

فظهرت دول، وطفت على السطح دويلات، وباتت هناك حدود مرسومة، ومناطق مقسومة، وارتفعت أعلام وطنية، مُعزَّزة بهويات جديدة، تربط العربي المعاصر بحدود وطنه الجديد، في مسعى إلى صنع هويات مضادة لهوية أخرى تولد معه، ويحملها في جيناته، تتصل بتراثنا: دينًا وحضارةً وثقافةً، وتستبدلها بما أسمته دوائر الانتماء الجديدة، مثل الانتماء العروبي والقاريّ والمحلي وغيره.

---

٢٣٩) الإسلام والدولة المستحيلة: الإسلام والسياسة ومأزق الحداثة الأخلاقي، تأليف وائل ب حلاق، ترجمة: عمرو عثمان، سلسلة ترجمان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، دولة قطر، ط١، أكتوبر ٢٠١٤م.

فمع نشوء الدولة الحديثة ؛ تمَّ استيراد كثير من أنماط الحُكم والإدارة والمؤسسات وأيضًا المفاهيم والمبادئ من النُظم الغربية ، إلى أُطر الدول الجديدة، والتي تتابعت عليها العقود، وباتت واقعا لا مفر منه، بل إن الكلام عن الوحدة بأشكالها توارى، وأصبح الحديث يدور – إن دار – عن أوجه من التعاون، وتلاقي السياسات، وتقارب الشعوب، والنظر في تسهيل التنقل بين الدول، بعدما زادت حدة الفروق بين أقطار غنية وأخرى فقيرة، وثالثة أكثر فقرًا. كما تنوَّعت أشكال الحُكم نفسها ما بين : ملكية مطلقة ، وملكية دستورية ، وجمهوريات متعددة ، ولتكون المحصلة في النهاية متشابهة : تراجع معدلات التنمية ، البطالة ، سوء استغلال ثروات الوطن ، وازدياد الهجرة داخل الوطن من الريف إلى المدينة، أو إلى خارجه إلى الدول الأكثر ثراءً وتقدمًا ، والأسوأ من كل هذا ازدياد اغتراب المواطن ، وانكفائه على ذاته.

ستتمحور قراءتنا في هذا الكتاب على قضاياه المُثارة في الكتاب نفسه ، والتي تتوخى الإجابة عن سؤال مهم ألا وهو : هل تصلح الدولة الحديثة ببنائها الغربي لتكون مُعبِّرة عن المجتمع العربي؟ وهل يمكن أن يقدِّم العرب المعاصرون بنية هيكلية جديدة للدولة العربية تمتاح من تراثها وتحافظ على هويتها ، وتعبِّر عن أخلاقهم وقيمهم ، ضد الهيمنة الغربية بمرجعيتها الفكرية الحداثية ؟ وتلك أسئلة تتخطى رؤية المُفكِّرين السياسيين المعاصرين الذين رأوا أن الدولة بهيكليتها الغربية مجرد وعاء يمكن أن يحوي ما نشاء من قيم، ولكن المؤلف يرفض هذا، ويقرأ الدولة الحديثة قراءة ثقافية، وأخلاقية، وسياسية ، وعلمانية ، فلا يعقل أن يتشكل وعاء بمعزل عن جوهره ، فلحاء الشجر وساقها وجذورها أجزاء لا تتجزأ من طبيعة تكوينها وما ستخرجه من أوراق وثمرات.

تلتقي هذه القراءة مع طروحات ما بعد الحداثة، التي يجب أن نفعلها نحن العرب عندما نقرأ الواقع الحالي، والذي اتخذ من التحديث والحداثة فِكرًا وهدفًا له، منذ عقود عديدة، فكأننا بقراءتنا لهذا الكتاب نقيِّم التجربة الحداثية العربية، ونراجع أبعاد التجربة، فكأننا نتأسى بالفكر الغربي وهو يراجع مشروعات الحداثة في دوله.

- زمن تأليف الكتاب:

صدر الكتاب في زمن قريب (نوفمبر٢٠١٣م)، وجاءت الترجمة بدورها في السنة التالية لصدور الكتاب (٢٠١٤م)، أي أن أفكاره لازالت تعتمل في الساحة الفكرية، تنهل من الواقع، وتساهم في النقاشات الدائرة حول أزمات دول العالم الإسلامي، حيث تتقاطع فيه عشرات الخيوط وتتفجر فيه ألغام: الهوية، الانتماء، وتسلط الفاشية العسكر ية والحزبية، وضياع البوصلة لدى الأنظمة الحاكمة.

وفي وقت اندلاع ثورات ما يُسمَّى "الربيع العربي" [٢٤٠]، التي كشفت – فيما كشفت – عن تراجع الدولة الوطنية، وهشاشة بنيتها، وقيامها على أُسس تمييزية، مما أدَّى إلى اشتداد العصبيات الإثنية والطائفية، وتعاظم المذهبية، على حساب مفاهيم المواطنة والعدالة والمساواة. فكان حتمًا أن يعود سؤال الهوية من جديد يلحُّ بقوة، بل وبحدة: ماذا عن هوية العربي المعاصر؟ التي لا تنفصل عن مطالباته بالحريات والحياة الكريمة، وتمتعه بثروات الوطن، والحلم بدولة مدنية راقية، وذلك مع سؤال: هل المنظومة

---

٢٤٠) كان هذا البعد حاضرا بقوة في وعي المؤلف، وعبر عنه في مقدمته، وفي ثنايا الكتاب وفي نهايته أيضا، انظر على سبيل المثال الصفحات: ٢٢ حيث يشير إلى ثورات حديثة ذات طابع ديني مثل الثورة الإيرانية، وفي ص٢٩٤، يؤكد على أهمية الاستفادة من التراث العربي الإسلامي من أجل أن يقدم العرب مشروعهم الأخلاقي القيمي التسامحي.

القانونية والإدارية والسياسية المستوردة تتواءم مع تراثه وهويته وتكوينه الثقافي والحضاري الممتد عبر التاريخ؟

وفي ضوء هذا الواقع، يأتي هذا الكتاب، ليعيد مناقشة القضية برمتها من جديد، لأن تجارب التطبيق لشكل الدولة المدنية المستورد من الغرب ؛ لم تؤتِ ثمارها المرجوة كما خطَّط واضعوها منذ أكثر من قرن، وإنما زادت الاغتراب وأظهرت مشكلات الانتماء، فبعدما كانت الرابطة الدينية تعتمل في القلوب، لتجمع القاصي والداني في رباط واحد، باتت القلوب في حيرة، هل تخلص لحدود مرسومة في الخرائط، غير محددة في الواقع وتُقدِّم مصلحتها الضيقة على حساب العالم العربي الممتد؟ في ضوء التغني بأمجاد حضارات سابقة على الحضارة العربية الإسلامية مثل الفرعونية في مصر، والبابلية والآشورية في العراق، والفينيقية في الشام، وغيرها، وهذا التغني ليس لأمجاد تلك الحضارات، وإنما محاولات لإيجاد عمق تاريخي، يساهم في تمييز الهوية الوطنية الضيقة على حساب الهوية العربية الإسلامية الكبرى، التي تجمع القلوب في قبلة واحدة، وكتاب مقدَّس واحد، ومشاعر متوحدة نحو قضايا المسلمين في العالم، وقد رأت الشعوب العربية، أن دولة كبرى مثل الاتحاد السوفيتي (سابقًا) تأسَّست على فلسفة الاشتراكية المادية، وظلَّت أكثر من سبعة عقود، تسعى لغرس الهوية الماركسية بلُغتها الروسية في الشعوب المنضوية تحت لوائها، ولكن ما إن تفكَّكت الدولة الأم، حتى عادت تلك الشعوب إلى هويتها بأقوى مما كانت، وكأنها كانت تختزنها طيلة حكم الحقبة الشيوعية، لندرك أن الهوية تكمن ولا تموت، قد تتأثر أو تتغير، دون محو تام.

كل هذه الملابسات والقضايا وغيرها، تعود إلى بؤرة التفكير، بعدما توارت في غياهب النسيان، وتأتت في عنوان الكتاب بشكل مباشر: "الإسلام

والدولة المستحيلة، الإسلام والسياسة ومأزق الحداثة الأخلاقي " ، وهو عنوان يلج إلى الأزمة مباشرة، لأنه يفترض أن الفكر السياسي الإسلامي لا يقبل الدولة المدنية الحديثة، لأن الأُسس تختلف بينهما، فالدولة في الإسلام تقوم على أساس الشريعة الحاكمة، بكلياتها الخمس، ومقاصدها المعتبرة، والتي نصَّتْ عليها كتب علماء الأصول والفقهاء ومن ثم تطرق إلى الأحكام السلطانية في تاريخ الفكر الإسلامي، وقد ظلَّت الشريعة مرجعية لمدة اثني عشر قرناً حتى القرن التاسع عشر الميلادي [٢٤١]، قبل أن تتعرض الدولة العثمانية إلى التفكك، ومن ثم سقوط معظم أقطارها تحت نير الاحتلال الأجنبي الغربي، الذي عمل – وبدأب – على تغيير الهوية والمرجعية القانونية، وإحلال القوانين الغربية محلها إلا في النذر القليل من قوانين الأحوال الشخصية المأخوذة من الشريعة الإسلامية، بنفس بنية القضاء الغربي ومحاكمه، والتي هي بطيئة في إجراءاتها وآليات عملها، مما يطيل أمد التقاضي، ويضخِّم المشكلات، خصوصًا أن النُّخبة الوطنية القومية – ما بعد الاستعمارية التي حكمت الدول الإسلامية وحاربت المستعمر، حافظت على المؤسسات الموروثة، ولم يظهر الإحساس بالمواطنة إلا بشكل بطيء، وبقيت الانتماءات التقليدية (العصبيات المختلفة) هي الغالبة، ولم تملأ الفراغات السياسية الناتجة عن انهيار البنى التقليدية القديمة [٢٤٢]، فيمكن القول: إن الهوية التراثية المرتكزة على مبادئ الإسلام وفكره، ترسخت في الوجدان الجمعي للشعوب العربية على المستوى الزمني الممتد، وعلى تنوع

٢٤١) ص١٩.

٢٤٢) ص٣١، ويستدل على ذلك بإيران، حيث أخضعت الثورة الإسلامية مؤسسات الدولة المدنية لشعارات الثورة الدينية، فشوهتها في الإجراءات والتطبيق، فلم تتحقق مزايا الدولة المدنية الحديثة ولا الدولة الدينية المأمولة. وقد أورد المؤلف هذه الملحوظة عن إيران، دون توثيق لمصدره، فهو رأي على إطلاقه لا يستند إلى بحوث ميدانية في ميدان الإدارة والحكم.

أجناس الشعوب الإسلامية وثقافاتها ، لأن المسلم كان "يرى فيها ينبوعًا روحيًا وأخلاقيًا وصلة مع الله وسبيلاً إلى ترويض النفس، فالغالبية العظمى من مُسلمي العصر الحديث تتمنى العودة إلى هويتها بشكل أو بآخر "[٢٤٣]، وتلك قراءة واقعية، لمشاعر جماهير المسلمين في عالمنا المعاصر ، وما حدث من مراجعة نفسية وحضارية، بعد العديد من الأزمات التي عصفت بأقطار العرب والإسلام، فظهرت حركات وتيارات مواكبة لها، مُعبِّرة عن نبضها، والتي لا يمكن لأي متخذ قرار أن يتجاهل تلك الرغبة، لأنها ليست هما اقتصاديًا ولا اجتماعيًا ، وإنما هي حاجة حضارية ، تتصل بالهوية المُشكِّلة لثقافة الأمة ومرجعيتها.

لذا ، فإن المؤلف يضع تصورًا للدولة الإسلامية يرتكز على مفهوم النطاق المركزي Central Domain [٢٤٤] إقامة السيادة كلها لله تعالى ، ودعم الفصل بين السلطات بشكل حقيقي، وإخضاع المؤسسات كلها خاصة مؤسسات التعليم للتوجيه الأخلاقي المرجو ، وأن السلطتين التنفيذية والتشريعية خاضعتان للنظام الأخلاقي المستهدف، ويقتصر عمل السلطة التنفيذية على تنفيذ سيادة الأمة وهويتها، ويسمح لها بإصدار لوائح وقوانين في إطار تلك السيادة، كي يتحول مفهوم المواطن إلى مفهوم المجتمع الأخلاقي النموذجي الذي يرتبط كل فرد فيه بالآخرين بعلاقة أخلاقية متبادلة، وينظر الأفراد والجماعات إلى أنفسهم أنهم امتداد للكون الأخلاقي [٢٤٥].

---

٢٤٣) ص٢٠.

٢٤٤) يقصد به: فكرة أو مجموع الأفكار التي تنبع من النطاق وتدور حوله الأفكار الأخرى ، والنطاق هنا هو نطاق الثقافة الإسلامية المركزية الأخلاقية. انظر التعريف ، ص ٣٠١.

٢٤٥) ص٢٥٠.

- **أزمة أخلاقية أم أزمة مرجعية:**

تأسَّست الدولة الحديثة على مفاهيم الحداثة الغربية، التي تعني – فيما تعنيه– القطيعة بدرجات مع الماضي الموروث، وتأسيس مرجعيات جديدة، فنظرت بعين محتقرة إلى التاريخ القديم، والثقافات المتوارثة.

فمفهوم التحديث وبناء الدولة الحديثة في العالم الإسلامي ارتبط بتكرار تجربة الحداثة الغربية، والتلاقي عند المؤسسات والنُّظم الثقافية الغربية، وهي بحد ذاتها وهم من أوهام العصر الحديث [٢٤٦]. وتناست أن العالم العربي والإسلامي حُكِم بنظام دولة تأسَّس أخلاقيًا وثقافيًا على تراث الأُمة الحضاري، فيما تأسَّست الدولة الحديثة على مفاهيم مأخوذة من التراث اليوناني والروماني، واجتهادات الفلاسفة الغربيين في العصر الحديث [٢٤٧] فالمشروع الغربي التنويري سعى لاستبدال الأخلاق الدينية والعُرفية والتقليدية بأخلاق عقلانية ونقدية جديدة، تجعل الأخلاق التقليدية تحت إمرة العقل البشري بهدف خلق حضارة كونية جديدة [٢٤٨] لذا نظروا إلى أخلاق الأمم والشعوب كأنها كل واحد "بنية جماعية واحدة" بدون تمييز، ترتبط بسرديات تاريخية دينية، وأنها جاءت ضمن منظور البشر في التطور والتقدم "الارتقاء التقدمي" [٢٤٩]، فيمكن الاستغناء عنها، مادام عصر التنوير وصل لسيادة العقل، الذي سينظر إلى الأخلاق وكل منتوج الديانات (كلها على الإطلاق) بإمكانية تجاوزها، وتأسيس قواعد أخلاقية جديدة، ويستند في ذلك

٢٤٦) ص٥٧.
٢٤٧) ص ٣٣ ، ٣٤.
٢٤٨) ص٤٠ ، ٤١.
٢٤٩) ص ٥٣.

إلى مفهوم النموذج Paradigm ، ومنها يفترض الحالة المثالية للحكم الإسلامي (٢٥٠) Islamic governance paradigm.

فالمشكلة محددة، تتصل بالمرجعية ذاتها. وإن كنت أختلف مع المؤلف في نعته المستمر بأنها "مرجعية أخلاقية" ، تواجه "واقعًا أخلاقيًا مغايرًا في عصرنا" مما يحتم علينا النظر إلى "المسؤولية الأخلاقية" ، ويسعى إلى البحث عن "مصادر أخلاقية" ، ويعلن أنه سيبحث عنها في "المصادر الأخلاقية الإسلامية" (٢٥١)، فالشريعة مثّلت وعبَّرت عن قانون أخلاقي وتشكَّلت به (٢٥٢)، فهو لم يحدِّد ماهية الأخلاق المقصودة، ولكن يبدو من كلامه وتأكيداته المستمرة أنها الأخلاق بمفهومها العام: الفردي والأُسري والاجتماعي وأيضًا الأخلاق بأبعادها الإنسانية النظرية والسلوكية والعملية، فمنظوره شامل للفردي والجمعي، الدولة والعالم وأيضًا تأثيرات العولمة أخلاقيا، ونرى أنه حصر الأزمة في الأخلاق، والأخلاق جزء منها وليست كلا ، لأن الأخلاق جزء من نسق ديني وفكري وثقافي، كما أن الأساس الحضاري بكل أبعاده واقع، فالأخلاق مُعبِّرة عن منظومة حضارية متكاملة.

فإذا نظرنا إلى الجزء، فإن الكل سيغيب عن النقاش، ولكنه لن يتغيب عن الواقع، وسيظل يلحُّ بقوة، أو سيكون الحاضر الغائب، وهذا لا يمنع من قيام المؤلف طيلة صفحات الكتاب بتوثيق وجهة نظره الأخلاقية بمنهج مقارن بين الحكم الإسلامي والدولة الغربية، مدعمًا وجهة نظره. فيمكن القول: إن المؤلف اتخذ الأخلاق منطلقًا وسبيلاً ومعايير للمقارنة بين الإسلام والغرب على مستوى الدولة والحكم والممارسة، فانطلق من الجزء إلى الكل

---

٢٥٠) ص ٣٠٢ ويعني بالنموذج الأفكار السائدة والمسلمات والافتراضات في عصرٍ ما.

٢٥١) انظر الصفحات : ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧.

٢٥٢) ص ٤٣.

ناظرًا إلى الأخلاق في بُعد كُلي، ظهر في ثنايا فصوله، مثلما كان واضحًا في مقدمته وخاتمته. فهو يرى أن الأخلاق كانت هدفًا للحُكم قديمًا في التاريخ الإسلامي، وهو يدين أخلاقيا أيضًا سلوكيات الدولة الحديثة في أوروبا بكل ما ارتكبته في حق أبنائها أنفسهم والدفع بهم في أتون حروب بنوازع قومية ووطنية مغلقة مثل الحربين العالميتين الأولى والثانية، وسماح الدولة بتسيد أخلاق اجتماعية دون مرجعية لها إلا مرجعية التوافق المجتمعي عليها والقبول العام، بعكس الدولة المسلمة في التاريخ والتي حُكمت بأخلاق ومرجعية فقهية وشرعية، ولا تخضع شعوبها لأنانية الحاكم أو التعصب لأرض أو قومية.

أيضًا فإن المؤلف وهو في نظرته إلى العولمة يذهب إلى أن الدولة العربية ستثبت أخلاقيًا أمام هجمات العولمة، بثقافتها وأخلاقها الغربية، وباقتصادها الليبرالي البعيد عن الأخلاق، وفي نفس الوقت فإنه يشرح تفصيلاً أُسس النظام الاقتصادي في التاريخ الإسلامي من منظور أخلاقي، والمتضمن الحفاظ على الكُليات الخمس، ومنها الحفاظ على المال جنبًا إلى جنب مع العقل والدين والنفس، وكلها تحمي منظومة الدولة الأخلاقية في مختلف أبعادها الاجتماعية والاقتصادية [٢٥٣].

فالشريعة الإسلامية ظلَّت هي المحور المركزي للحضارة الإسلامية والدولة التي أقيمت على أساسها، فمنها انبثق التعليم والعلوم، وفي ضوء أخلاقها وُضِعت معايير اقتصادية واجتماعية وسياسية، كانت مُطَّبقة في كثير من العصور، ولم تُطَّبق في عصورٍ أُخرى، ولكنها ظلَّت المعيار والنموذج والنطاق المركزي [٢٥٤]، كما قام الحكم الإسلامي (وهو بمفهوم الدولة تقريبًا)

---

٢٥٣) انظر الصفحات ٢٦٠-٢٦٥.

٢٥٤) ص٤٥.

على اعتبارات أخلاقية وقانونية وميتافيزيقية واجتماعية وسياسية، تخالف ما تقوم عليه الدولة الحديثة، فالجماعة / الأُمة تحلّ محل الشعب الآن، والأُمة مفهوم معنوي ومادي وفي كلتا الحالتين محكوم بقواعد أخلاقية، وبغض النظر عن جغرافية الدولة، فإن كل إقليم تُطبَّق فيه الشريعة الإسلامية يُعَدُّ مجالاً إسلاميًا أو دارًا للإسلام (٢٥٥)، ويذهب المؤلف إلى أن مبدأ الفصل في السُّلطات في الدولة الحديثة وأنظمتها الدستورية أضعف مما نجده لدى نظام الحكم الإسلامي، وأن الفقهاء تفهموا حاجات الشعب ومصالحه وعبَّروا عنه، مما يجعل الحُكم الإسلامي نسيجًا لحُكم مدني عادل وديمقراطي (٢٥٦).

ويكون السؤال: هل قبول مُفكِّري الإسلام المعاصرون للدولة المدنية الحديثة في أدبياتهم كافيًا لإحداث التواءم المطلوب بين القديم والجديد أو الأصالة والمعاصرة؟

للإجابة عن هذا السؤال، يورد المؤلف رأي بعض مُفكِّري المسلمين المعاصرين، والذين قبلوا بنمط الدولة المدنية الحديثة ونُظمها الغربية، إذا كانت أُسسها لا تتعارض مع الشريعة الإسلامية، لأنها تأتي ضمن الاستفادة من تجارب الأُمم المتقدمة في الشأن السياسي والتنظيم الإداري للدولة (٢٥٧)، فهم يرون أن الشريعة يمكن أن تقدِّم حلولاً وإجابات لأزمة القيم الأخلاقية المعاصرة، وتناقش الأزمات الاجتماعية والنفسية المعيشة (٢٥٨)، وإن كانت الرؤية العلمانية ترى أن الشريعة هي تفسيرات واجتهادات بشرية، وأن الأُمة المسلمة تاريخيًا هي التي قدَّمت الفقهاء والخُبراء الشرعيين والقانونيين الذين تلمسوا حاجات الناس الاجتماعية والنفسية، وسعوا لاستنباط ما يتواءم معها

---

٢٥٥) ص ١٠٥.

٢٥٦) ص ١٤٨.

٢٥٧) ص ٢٢.

٢٥٨) ص ٥٠.

من الشريعة [٢٥٩]، وللفتاوى أُسس وقواعد لا يتخطاها الفقهاء، والذين هم يترفعون عن الدنايا بكافة أشكالها، وإن وُجِدَ علماء يخالفون شروط الفتوى، فلا يعتد بآرائهم، وإنما الفتاوى المعتبرة هي التي استندت عليها المؤلفات الشرعية الرصينة [٢٦٠]، أما التوجس الذي كان ينتاب البعض من بعض الفقهاء الخاضعين للولاة والأمراء، فإنهم كانوا منبوذين علميًا ومجتمعيًا، والتوجس نفسه دال على الالتزام نحو الأخلاق وحقوق المجتمع [٢٦١].

- أزمة الذات العربية والمسلمة المعاصرة:

وهي الذات التي تشكلت ونمت في ضوء منظومة المؤسسات التعليمية المُقامة على النظام الغربي في البلاد العربية من مدارس وجامعات ومعاهد عُليا ومراكز بحثية، فتلقت التعليم المدني، وفي نفس الوقت سعت إلى التوافق مع القوانين والنظم والدساتير وشكل الدولة المستورد من الغرب، فقبلت بأية أشكال منها.

وفي سبيل إيضاح نظرة الإسلام للإنسان ذاته، يورد المؤلف رأي "أبي حامد الغزالي" في كتابه "إحياء علوم الدين"، موضحًا أن الإنسان كائن قابل للتشكل، تتنازع فيه نوازع أربعة: سبعية، بهيمية، شيطانية، ربانية، وأن الشريعة بهديها وقانونها تقود الإنسان إلى طريق الخير، الذي يدعمه نظام الدولة الأخلاقي كله [٢٦٢]، فالسلوك الأخلاقي مكتسب بالكامل ومسألة تدرب، ولو لم يكن هكذا لما كان هناك معنى على الإطلاق للتربية والتوجيه والإرشاد [٢٦٣]. ويطلق عليها المؤلف "ذاتية علمانية" ، تقبل الانتماء للإسلام،

---

٢٥٩) ص ١١٣.

٢٦٠) ص ١١٦.

٢٦١) ص ١١٩.

٢٦٢) ص ٢٣٦.

٢٦٣) ص ٢٣٩.

وتتكيف مع الدولة الغربية ، دون أن تلتزم بـــ" تقنيات الذات Technologies of the Self" (٢٦٤)، في فروض وممارسات ونُظم، ولكن ثمة أدلة على فشل هذا التوجه ، كما وضح في فشل الحقبة الناصرية والشعارات الاشتراكية، وصعود قوى الإسلام السياسي ، وهجومها الشديد على هذا الإخفاق (٢٦٥).

إن رأي المؤلف المتقدم ، يقيسه على فشل المشروع التحديثي العربي المعاصر التجارب التي شابهته في العراق وسورية والجزائر وليبيا وتونس، لأنها ببساطة ارتكزت على المشروع الغربي كله ، فلسفةً وقِيمًا وأخلاقًا وسياسةً ونُظمًا ومؤسسات ، وسعت لاستنساخه ، في ضوء منظور بناء التاريخ والتقدم على المركزية الغربية أي هيمنة البنية الفكرية الغربية (٢٦٦)، دون النظر إلى حاجة الشعوب النفسية والفكرية والاجتماعية لهذه النُّظم، أمَّا الإسلام في تلك الفترة، فيمكن أن نقول إنه كان إسلام العبادات والشعائر المقتصر على المساجد والمؤسسات الرسمية مثل الأزهر في مصر والقرويين في المغرب ، يتصدره علماء تقليديون يقدِّمون العلوم الشرعية القديمة، وغير منشغلين بمناقشة مدى قبول الشعب لشكل الدولة الغربي، وجُلُّ ما فعلوه هو محاولة التجسير بين الإسلام الدين وبين الاشتراكية المستوردة، وهي محاولة أشبه بصبغ الجدار الذي سرعان ما جفَّ وتقشَّر، وسقط الطلاء كله، وأبان عن فشل التجربة برمتها.

٢٦٤) يعود المفهوم إلى ميشال فوكو ويشير إلى : الوسائل المتاحة التي يستخدمها الفرد للتأقلم داخل النظام الاجتماعي القائم، وكيفية إخضاع نفسه لقيود المجتمع ، واستخدم المؤلف المصطلح في حديثه عن إخضاع المسلم للعبادة والأخلاق. ص ٢٩٩.

٢٦٥) ص ٤٧.

٢٦٦) ص ٥٤.

فالدولة القومية الحديثة ترى نفسها مصدر السُّلطة والتشريع والتنفيذ، ولا يتقدَّمها شيء آخر، فلها الحق في بسط سلطانها على كل شيء في الدولة بما فيها المؤسسات الدينية ذاتها لتخضعها لنظامها القانوني، أما مبادئ الإسلام وفلسفته ورؤاه فهي التي تنظِّم المجال الإنساني فيها عامة، إما بصورة مباشرة أو من خلال تفويض مُحدَّد وواضح، وتتحكم بالتالي في منظومة المؤسسات في الدولة عبر التاريخ الإسلامي، وتخضعها للإرادة الأخلاقية الشاملة وفق مرجعية الشرع [٢٦٧]، وقد سعت إلى تدعيم المنظومة الأخلاقية الاجتماعية والسياسية عبر اجتهادات شرعية مستمرة، لتعزز الجوانب التطبيقية لقانون الشريعة [٢٦٨] في وعي الناس العام.

فشتان بين تلك التجارب ورأي المُفكِّرين السياسيين المعاصرين في شكل الدولة، فهم يقبلون الشكل الغربي المُؤسَّس على قاعدة حُريات وحقوق الإنسان ومحاسبة الشعب لحكومته بعد اختيارها، واستقلال المؤسسات القضائية والتشريعية، وكل هذا له جذور في الفكر السياسي الإسلامي القديم، الذي كانت له مؤسساته ونُظمه التي تخالف النُّظم الحالية، ولكن نظام الحكم الإسلامي اعتمد على مبدأ السيادة لله تعالى، وأن الأمة وأفرادها ليسوا غاية للدولة، وإنما هم ساعون ومرتهنون لغاية عظمى، وهي تحقيق خلافة الله على الأرض، وعمارتها ونشر القيم الربانية فيها [٢٦٩].

ويؤكِّد المؤلف على أن: التماهي بين الذات وبين الدولة الحديثة ذات السيادة، والذي يُعدُّ تشكيلاً للذات، بوصفها مصدرًا لكل من القانون والأُمة ذاتها، على أن مختلف المفاهيم المتصلة بالدولة هي مفاهيم لاهوتية معلمنة، أي تفصل الدين عن الدولة، فمن المستحيل نشوء دولة عربية ذات سيادة

---

٢٦٧) ص ١١١.

٢٦٨) ص ٢١٤.

٢٦٩) ص ١٠٦.

على أُسس القومية الغربية، والدولة موجودة لأجل وجودها، ومن ثم فإن المواطن لا قيمة له، بل يمكن التضحية به من أجل بقاء الدولة واستمراريتها، لذا فإن الدولة تمتلك القانون والقوة لتطبيق القانون، ولها نظامها البيروقراطي المهيمن، الذي لا يتغير إلا بتغييرات تشريعية [٢٧٠]، فالدولة لا تعرف إلا نفسها، وأنها غاية نفسها ولا تعرف غاية أخرى [٢٧١] فالدولة الحديثة تمثِّل وحدة مترابطة إداريًا وقانونيًا وعسكريًا [٢٧٢]، وبمرور الوقت تعاظمت سُلطة المؤسسات والنُّظم في الدولة وباتت متحكمة، وأدَّى مبدأ تقاسم السُّلطة إلى زيادة سلطاتها [٢٧٣]، ونشأت بالتالي سُلطات مدعِّمة لسُّلطة الدولة نفسها التي تسعى إلى مصلحتها بغض النظر عن اتفاقها أو تعارضها مع القيم الأخلاقية الإنسانية العُليا، فإذا كانت حركتها تصبُّ في مصلحة الدولة ذاتها فأهلا بها، ولو أدَّت إلى السيطرة على شعوب أخرى مغلوبة على أمرها، ونهب ثرواتها، واستعباد سُكانها وإبادتهم أحيانًا، فهي تقوم بكل ذلك من أجل مصلحة الدولة العُليا فقط [٢٧٤]، وهي أنانية مفرطة أخضعت الشعب والقانون والسلطة التنفيذية وأيضًا الشعوب الأخرى لإرادتها.

إن مفهوم التماهي غاية في الأهمية، لأنه يعطي بُعدًا مُهمًا في بناء الدولة وتأسيس شرعيتها، فالفرد ببساطة يتمثل توجهات الدولة وفلسفتها وقيمها، وهو الذي ينتخب حكومتها. وربما لا يكون هناك تلاق بين فكرة الدولة القومية والدولة في المفهوم الإسلامي، لأن الدولة القومية ترى الشعب صفوفا متراصة في بنية الدولة التي هي هدفهم جميعًا، ومن واجبات الدولة

---

٢٧٠) انظر : ص ٧٠ –٧٨.

٢٧١) ص ٨٢.

٢٧٢) ص ٨٧.

٢٧٣) ص ١٩٤.

٢٧٤) ص ١٩١ ، ١٩٢.

الحفاظ على حقوق المواطن، وحمايته، أمَّا الدولة في الإسلام فهي قائمة على تحقيق مقاصد وغايات نصَّت عليها الشريعة وشددت، فالشريعة تسبق الدولة والسلطة التنفيذية، والفرد والدولة والجماعة مسؤولون أمام الله سبحانه[٢٧٥]، فالله سبحانه وتعالى هو صاحب السيادة، وهو جلَّ شأنه يملك كل شيء بالمعنى الحرفي، فيملك الأشياء والبشر، وأما ما يملكه الناس من متاع أو عقار فهو ملكية مجازية لا أكثر، ويظل كله لله تعالى [٢٧٦]. وبالتالي هناك فرق بين مكانة الفرد في الدولة الوطنية/القومية، وبين مكانته في دولة الإسلام، ففي الثانية ينتمي لها عقديًا، ويرى أنها تحقِّق مقاصد الشريعة، وقائمة على تطبيقها، فإذا لم تطبقها، فيمكن أن تسقط، لتأتي دولة أو حكومة أو أمراء آخرون يقومون بهذه المهمة.

• • • •

إن النتيجة التي يصل إليها المؤلف [٢٧٧]، في نهاية كتابه تركِّز على تفكير العرب المعاصرين في تشريع نظم لدولهم، تتخذ من النطاق المركزي الأخلاقي الإسلامي نموذجًا وهديًا، بحيث يكون قابلاً للتطوير والبناء عليه، ويكون لديهم تخيل لشكل تلك الدولة الأخلاقية ذات المرجعية الأخلاقية والقيمية، يساهمون به في الفكر السياسي الإنساني، بصياغة هويتهم بطرائق جديدة، والدخول في نقاش مع نظرائهم الغربيين وفي العالم كله، يبرزون فيه الطابع الأخلاقي الفاضل للإسلام وما فيه من تسامح وتعايش وتآلف وتلاق وتعاون، ويظهر أبعاده الإنسانية، خصوصًا أن هناك اتجاهًا أخلاقيًا مُهمًا في

---

٢٧٥) ص ١٠٨.

٢٧٦) ص١٠٩.

٢٧٧) الصفحات : ٢٩٤-٢٩٧.

الحضارة الغربية يرتكز على المسيحية وإن كان معارَضًا من اتجاهات علمانية أخرى ترتكز على الرؤية السقراطية للإنسان، ولكن لابد من تدعيم الأخلاقيات وفق مبدأ التعددية الأخلاقية والثقافية، كما يجب الوصول إلى ميثاق أخلاقي مع سائر البشر وأيضًا الطبيعة والكون الذي يحوينا.

المؤلف في سطور

- **د. مصطفى عطية جمعة**
- **أستاذ م. الأدب العربي والنقد ، وباحث في الإسلاميات والفنون والحضارة.**
- **عضوية:**

– اتحاد الكتاب ، مصر – نادي القصة ، مصر
– رابطة الأدب الإسلامي العالمية ، الرياض.
– الجمعية المصرية للدراسات التاريخية. – اتحاد المؤرخين العرب بالقاهرة.

- **صدر له:**

أولاً: الدراسات الأدبية والنقدية

١) دلالة الزمن في السرد الروائي ، نقد ، جائزة النقد الأدبي ، الشارقة ، ٢٠٠١

٢) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري ، نقد ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٦

٣) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات ، الوطن ، الهوية) ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠١٠.

٤) اللحمة والسداة ، نقد أدبي ، سندباد للنشر ، القاهرة ، ٢٠١٠

٥) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة ، نقد أدبي ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ، ٢٠١٦.

٦) الظلال والأصداء ، نقد أدبي ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ، ٢٠١٥م

٧) الوعي والسرد ، دار النسيم للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠١٦م.

٨) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية) ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠١٧م.

٩) القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار) ، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية ، الخرطوم ، ٢٠١٧م.

١٠) عضو فريق التأليف في كتاب : التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية ، ببحث عنوانه : تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية ، جائزة كتارا للرواية العربية ، العام ٢٠١٩م.

١١) التحيز في المسرح العربي : قراءة في الجذور والنشأة والنصوص والتجارب ، في كتاب محكم جماعي بالاشتراك : تلغيم الفن : المسرح بوصفه ساحة للتحيزات ، منشورات دار نور حوران، دمشق ، سورية ، إبريل ٢٠١٩م ، الصفحات (٤٥–١١٢).

١٢) الفصحى والعامية والإبداع الشعبي ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ، ٢٠١٩م.

١٣) أصداء ما بعد الحداثة : في الشعرية والفن والتاريخ ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة ، ٢٠١٩م.

١٤) شرنقة التحيز الفكري : أنماط وتجليات ودراسات ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة ، ٢٠١٩م.

ثانيًا : الإسلاميات والحضارة

١٥) هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل) ، دار الفاروق للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٨م.

١٦) الرحمة المهداة ، خلق الرحمة في شخصية الرسول ﷺ، إسلاميات ، مركز الإعلام العربي ، القاهرة ، ٢٠١١ م.

١٧) الحوار في السيرة النبوية ، إسلاميات ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ، ٢٠١٥م

١٨) الإسلام والتنمية المستدامة ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ، ٢٠١٦م

١٩) منهج الرسول ﷺ في إدارة الأزمات ، إسلاميات ، مؤسسة شمس للنشر والإعلام ، القاهرة ، ٢٠١٨م.

٢٠) الفكر الإسلامي المعاصر : التجديد والخطاب والمستجدات ، مؤسسة الأصالة للدراسات الإسلامية ، الجزائر ، ٢٠١٩م.

٢١) الحكم الراشد : رؤية إسلامية حضارية ، مركز القرضاوي للوسطية ، جامعة حمد بن خليفة ، قطر ، ٢٠١٩م.

ثالثًا : الإبداعات الأدبية :

٢٢) وجوه للحياة ، مجموعة قصصية ، نصوص ٩٠ ، القاهرة ، ١٩٩٧م.

٢٣) نثيرات الذاكرة ، الجائزة الأولى في الرواية ، دار سعاد الصباح ، القاهرة / الكويت ، ١٩٩٩م.

٢٤) شرنقة الحلم الأصفر ، رواية ، جائزة الرواية عن نادي القصةبالقاهرة ، ٢٠٠٢ ، نشر : مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٣م.

٢٥) طفح القيح ، مجموعة قصصية ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٥م

٢٦) أمطار رمادية ، مسرحية ، مركز الحضارة العربية بالقاهرة ، ٢٠٠٧م.

٢٧) نتوءات قوس قزح ، رواية ، سندباد للنشر ، القاهرة ، ٢٠١٠.

٢٨) مقيم شعائر النظام ، مسرحيات ، دار الأدهم للنشر ، القاهرة ، ٢٠١٢م.

٢٩) قطر الندى ، مجموعة قصصية ، مؤسسة شمس للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ٢٠١٣م.

٣٠) على متن محطة فضائية ، رواية للأطفال ، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي ، الرياض ، ٢٠١٢م.

٣١) سفينة العطش ، مسرحية للأطفال ، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي ، الرياض ، ٢٠١٢م.

٣٢) رواد فضاء الغد ، قصص أطفال ، منتدى الأدب الإسلامي ، الكويت ، ٢٠١٤م.

٣٣) لكل جواب قصة ، مسرحيات للأطفال ، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت ٢٠١٤م.

٣٤) سوق الكلام ، مسرحيات ، دار النسيم للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠١٧م.

٣٥) مغامرات في المنزل، قصص للأطفال، منشورات إيبيدي الدولية (لندن– الإسكندرية، ٢٠١٩.

- **جوائز دولية:**

– الجائزة الأولى في مسابقة مؤسسة الأصالة للدراسات الإسلامية ، الجزائر ، مارس ٢٠١٩م ، عن كتاب : الفكر الإسلامي المعاصر : استراتيجيات التجديد والخطاب والمستجدات.

– جائزة مسابقة الألوكة الدولية في البحوث الإسلامية والفكرية ، الرياض ، ٢٠١٧م.

– جائزة الاستحقاق ضمن جوائز ناجي نعمان الأدبية ، عن بحث "ما بعد الحداثة في السينما العالمية" ، بيروت ، ٢٠١٧م.

– جائزة الطيب صالح في النقد الأدبي ، العام ٢٠١٧م ، عن كتاب "القرن المحلّق : الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار".

– جائزة مركز جيل للدراسات والبحوث عن بحث : النقد العربي والنقد الغربي (نهج التلقي والتفاعل والتقييم) ، ٢٠١٥ م.

– جائزة مختبر السرديات بالإسكندرية (٢٠١١) ، عن بحث "اختراق الوعي في سرد محمد حافظ رجب".

– جائزة اتحاد كتاب مصر في النقد الأدبي ، عن كتاب "اللحمة والسداة" ، ٢٠١١.

– جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج العربية ، في أدب الطفل ، ٢٠١١ م عن رواية "على متن محطة فضائية" ، ومسرحية "سفينة العطش".

– جائزة المركز الأول في النقد الأدبي ، مسابقة إحسان عبد القدوس ، القاهرة ٢٠٠٩

– جائزة عن كتاب "ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة" ، ضمن المسابقة الدولية للنقد الأدبي ، لمؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، الأردن ، وتمَّ نشر الكتاب.

– الجائزة الأولى في الرواية ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٩م.

– جائزة النقد الأدبي ، عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ، عن كتاب "دلالة الزمن في السرد" ، ٢٠٠٠م.

– الجائزة الثانية في الرواية ، نادي القصة ، القاهرة ، ٢٠٠١. عن رواية "شرنقة الحلم الأصفر".

– الجائزة الثانية ، لجنة العلوم السياسية ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ١٩٩٩م ، بحث مصر والعولمة.

– الجائزة الثالثة ، مركز الخليج للدراسات السياسية والاستراتيجية ، القاهرة / البحرين ، ٢٠٠٢ ، بحث مؤشرات التطور الديمقراطي في البحرين.

– أربع جوائز عن بحوث فكرية في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية للأعوام (١٩٩٩– ٢٠٠٤) عن بحوث: الإسلام والعولمة ، النظام الوقفي في الإسلام ، وسطية الإسلام.

– ثلاث جوائز عن قصص قصيرة في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية للأعوام (١٩٩٩ – ٢٠٠٤).

– جائزة مسابقة الشخصيات الخيرية في الكويت ، ٢٠٠٧م ، عن بحث " الشخصية الخيرية في الإسلام: عبد الله المطوع نموذجًا".

- **البريد الإلكتروني: mostafa_ateia123@yahoo.com**
  mostafa_ateia1234@hotmail.com
  mostafaateia@gmail.com

شمس للنشر والإعلام

Tel: (+2) 01288890065
www.shams-group.net